И 224
1

ИСКУССТВО КИНО

10

1936

ИСКУССТВО КИНО

ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ ЖУРНАЛ. 6-й ГОД ИЗДАНИЯ
Орган Главного управления кинофотопромышленности Всесоюзного комитета по делам искусств при СНК СССР

СОДЕРЖАНИЕ:

С. ЦИМБАЛ — Искатели счастья . . . 3
Г. ЗЕЛЬДОВИЧ — Три детских фильма . . . 6
М. Шевченко — Дети капитана Гранта . . . 12
Н. КЛАДО — Сценарный портфель Одесской киностудии . . . 16
Над чем работает Союздетфильм . . . 24
А. НОВОГРУДСКИЙ — Кинематография испанского народа . . . 28
А. МИХАЙЛОВ — Зори Парижа . . . 34
В. ТУРКИН — Фабула и характеры . . . 37
Бела БАЛАШ — Тайна Чаплина . . . 54
В. НИЛЬСЕН — Операторское искусство . . . 57
„Мы из Кронштадта" в оценке зарубежной прессы . . . 63
И. СОКОЛОВ — Современное состояние американской кинопромышленности . . . 64

ОКТЯБРЬ ОБЪЕДИНЕННОЕ ГОСУДАРСТВЕННОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО „ИСКУССТВО" 1936

Технический редактор Н. АУЗАН
Уполномоченный Главлита № Б—30184. Индекс И-12. Заказ типографии 1649. Заказ издательства 38 п. Тираж 5 000 экз. Об'ем журнала 8 печатных листов. Количество знаков в печатном листе 68 000. Ст. Ат 62×94. Сдано в набор 13/IX 1936 г. Подписано к печати 3/XI 1936 г. Отпечатано в 7-й типографии „Искра революции" Мособлполиграфа, Москва, Арбат, Филипповский, 13

„ИСКАТЕЛИ СЧАСТЬЯ“

С. ЦИМБАЛ

Основная беда большинства сценариев, по которым ставятся наши советские кинокартины, заключается, пожалуй, в том, что познавательное значение этих сценариев, по сравнению с теми сведениями, которыми располагают сами зрители, крайне ничтожно. При этом под познавательным значением отнюдь не следует понимать культурно-информационные функции искусства. Кинофильм о колхозе отнюдь не должен вводить своих зрителей в курс сельскохозяйственного процесса так же, как картина о научных кадрах может быть вполне убедительной без изображения конкретного научного опыта во всех деталях. Речь, само собой разумеется, идет не о такого рода познавательной роли наших кинокартин.

Величайшее историческое значение «Чапаева» для всей советской кинематографии заключается, помимо всего прочего, в том, что в «Чапаеве» наши зрители узнали новые черты и особенности людей гражданской войны, эти люди раскрылись зрителям в новых, до того неизвестных, проявлениях своей силы, мужества, привлекательности. И в первую очередь вновь был узнан зрителями сам Василий Иванович Чапаев. Никакая, самая наидокументальная исследовательская работа не могла бы сделать эту фигуру более конкретной, близкой, хорошо знакомой, чем сделала ее кинокартина. Вот о такого рода познавательной силе киноискусства идет речь.

И чем глубже и доскональнее знает художник материал своего произведения, тем менее охотно он будет обнаруживать эту свою осведомленность. И наоборот—там, где художник плавает на поверхности своего материала, в помощь привлекаются многочисленные внешние аксессуары, документальные данные, навязчиво-достоверные детали. Вспомните картину покойного Висковского «1905 год» — в картину были втиснуты и подпольные кружки, и шествие Гапона, и расстрел в Александровском саду, и множество других исторически бесспорных вещей. И рядом картина Эйзенштейна «Потемкин». Исторически достоверный материал использован художником так, что зависимость художника от материала решительно не ощущается. Может показаться, что художник руководствовался только своими композиционными, кине-

«ИСКАТЕЛИ СЧАСТЬЯ» Сценарий И. Зельцера и засл. деят. иск. Кобеца. Режиссер засл. деят. иск. В. Корш. Оператор Рябов. Белгоскино. На фото нар. арт. СССР М. Блюменталь-Тамарина в роли Двойры и арт. Жуковский в роли отца

«ИСКАТЕЛИ СЧАСТЬЯ». Сценарий И. Зельцера и засл. деят. иск. Кобеца. Режиссер засл. деят. иск. В. Корш. Оператор Рябов. Белгоскино. На фото народная артистка СССР М. Блюменталь-Тамарина в роли Двойры

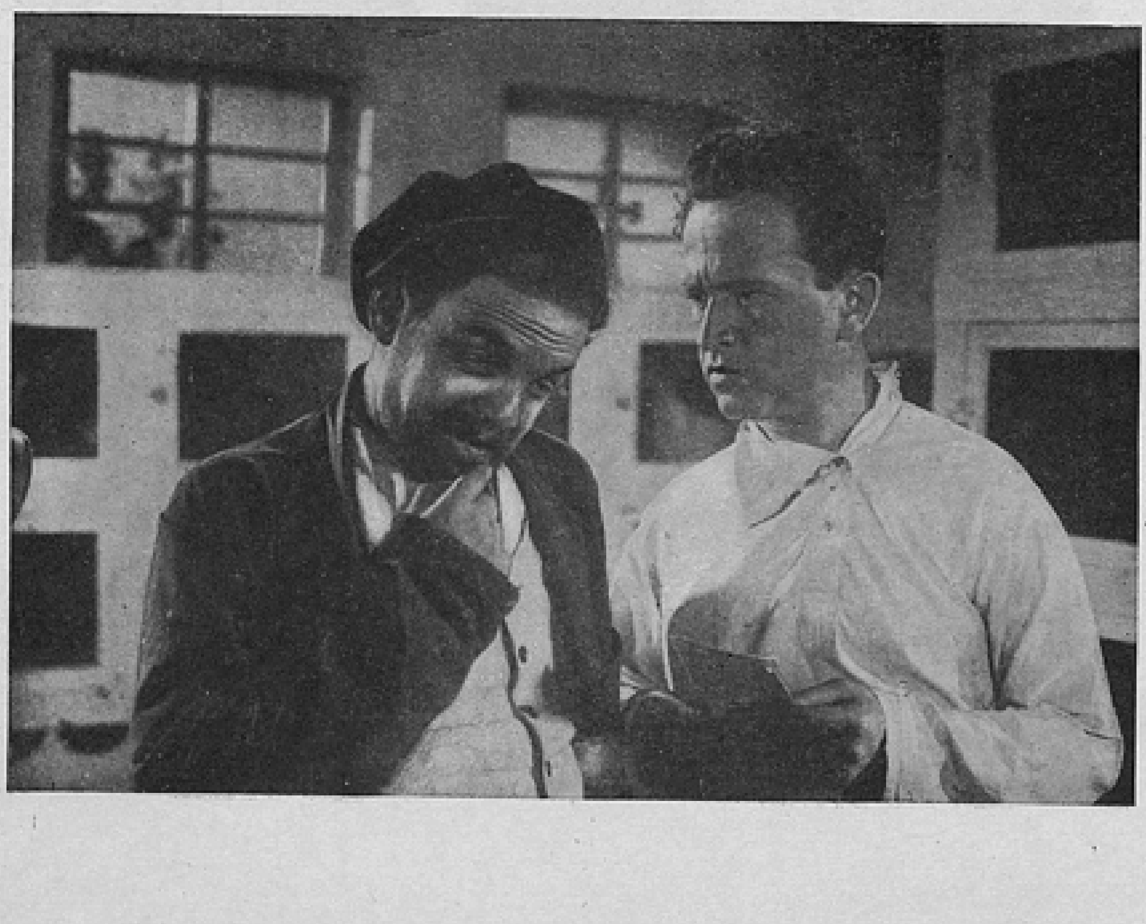
матографическими интересами. А надо ли говорить, что Эйзенштейну история во всем множестве своих конкретных фактов была известна много лучше, нежели Висковскому.

Новая работа сценаристов Гр. Кобеца и Иог. Зельцера и режиссера Вл. Корша не дает материала для такого рода широких обобщений и выводов. «Искатели счастья», вероятно, и не претендуют на это. Но зато на примере этой картины легко убедиться в том, что наши кинематографисты в массе своей в будничной, ежедневной своей работе отнюдь не показывают строгой своей требовательности к самим себе, к своим произведениям, пусть даже и выдерживающим экзамен на «удовлетворительно».

«Искатели счастья» — вполне удовлетворительная картина. Она прежде всего много выше того, что делала в последнее время киностудия Белгоскино. Профессиональные достоинства картины очевидны. Режиссер уверенно и расчетливо заснял картину, благополучно избежал всякого рода постановочных соблазнов и сумел сделать центром и основой своей работы — актеров. Все яснее и яснее становится роль большого актера в становлении нашей кинематографии. Образ старой матери Двойры, с удивительным художественным тактом обрисованный народной артисткой СССР М. М. Блюменталь-Тамариной, в этом отношении особенно значителен. Актриса театра, изощренная в особенностях сцены, она превосходно чувствует себя на экране, оказывается здесь на месте и показывает настоящий «класс» воздействия на зрителей. Оказывается, что точность интонации и безукоризненная простота поведения актера могут быть одинаковым образом отнесены и к специфике театра и к специфике кинематографа. То же самое относится к работе в картине В. Л. Зускина. Зускин играет ничтожного и мерзкого стяжателя Пиню мягко, легко и чрезвычайно продуманно. Его интонации поражают своим бытовым правдоподобием и наблюдательностью. Зускин-Пиня психологически вполне реален. Больше того — зритель узнает в его интонациях где-то уже слышанные вибрации и переходы. Больше того — он перестает верить этим интонациям, начинает прислушиваться к ним. И вместе с тем актер беспощаден к своему персонажу — всей силой своего художественного умения он взрывает сладкоречивое обличье врага, обнажая за ним его трусливую и предательскую душу. Актер учит своего зрителя — в этом его настоящая заслуга. Огромной и притом принципиальной ошибкой было бы утверждение о том, что режиссер стоит в стороне от работы большого мастера-актера: как бы ни был велик и самостоятелен актер — ему всегда нужна настоящая, активная и авторитетная режиссура. Постановщик «Искателей счастья», видимо, немало потрудился над тем, чтобы и Зускин, и Блюменталь-Тамарина, и Вальяно, и многие другие актеры, участвующие в картине, могли бы развернуться в ней с наибольшей силой. Эту заслугу режиссера не следует преуменьшать.

Но не об этом, собственно, идет речь. «Искатели счастья» посвящены интереснейшей и первостепенной для белорусской кинематографии теме. Образы переселенцев, пришедших на новую жизнь в далекий и некогда пустынный, безлюдный край, — впервые появляются в центре кинематографического действия. Основной тематический разворот картины найден сценаристами верно и остро. Но только основной. Потому что дальше начинаются детали и подробности, показывающие, что худший из штампов, штамп мышления, довлеет над сценаристами, уводит их в сторону от главной темы и заставляет размениваться на пустяки. И первое, что кажется особенно несправедливым, — это то, что мельком, походя, урывками показан в картине главный и решающий фактор новой жизни, изменяющий людей и рождающий их заново, — труд. По особенностям края, по своему характеру биробиджанский колхоз, вероятно, имеет немало любопытнейших и характернейших черт, в пер-

«ИСКАТЕЛИ СЧАСТЬЯ» **Сценарий И. Зельцера и засл. деят. иск. Кобеца. Режиссер засл. деят. иск. В. Корш. Оператор Рябов. Белгоскино. На фото засл. арт. В. Зускин в роли Пини и артист Карев в роли Натана**



вую очередь относящихся к распорядку трудового дня. Ссылки на это в картине имеются. Но вывести из этого действенные кинематографические эпизоды сценаристы не сумели. В картине действует руководитель колхоза Натан. Сценаристы не находят для него ни одного активного и сильного поступка. Он слоняется по картине неприкаянный и добродетельный, и нигде авторами не дано ему показать себя как настоящего большевистского руководителя, умело и уверенно ведущего свой колхоз.

Почему это? У зрителя может создаваться впечатление, что авторы сценария знают о Биробиджане не больше того, что знает сам зритель. Нет в этом ни настоящего, острого наблюдения, ни пытливого, умного, настойчивого проникновения в материал. Усилиями режиссера и актеров картине даны убедительность и эмоциональная сила. Но и убедительность эта и сила возросли бы во много раз, если бы в самом сценарии, в его коллизиях и конфликтах была бы заложена большая познающая и помогающая познавать мысль. Естественно, что в нашей кинематографии уже сложились свои каноны сюжетостроения, которые вывозят сценаристов.

Но отнюдь не естественно, что сценаристы этими канонами жонглируют на любом материале, на любой теме. Маленький пример—колхозник Корней во время охоты срывается в пропасть. Он лежит раненый и недвижимый, и группа его товарищей бросается к нему на помощь. Все это представляет довольно затяжной эпизод. Оказывается, что нужен он сценаристам только для того, чтобы за раненым Корнеем начала ухаживать дочь старой Двойры и чтоб затем развернулся между ними лирический роман, кончающийся благополучным браком.

На отношениях дочери Двойры и Корнея сценаристы пробуют показать, как в далеком биробиджанском колхозе уничтожаются религиозные предрассудки, владеющие родителями Корнея и препятствующие смешанным бракам. Но сколько-нибудь осмыслить и проследить эти процессы они не сумели. Отец Корнея, сначала категорически возражающий против женитьбы сына, неожиданно «меняет вехи» и уже сам уговаривает старуху Двойру согласиться на этот брак. Примеры такого рода можно было бы продолжить.

Повторяю—режиссер и весь исполнительский коллектив, работавший над картиной, сделали чрезвычайно много для того, чтобы наполнить картину живой кровью. И достигнуто в этом смысле немало. Картина смотрится с живым интересом, волнует, и свою роль она несомненно сыграет. Особо при этом хочется отметить музыку И. О. Дунаевского, показывающего в каждой своей новой кинематографической работе специально композиторское понимание кинематографа, чутье, которое делает его инициативным соучастником режиссера в создании всей картины в целом.

Музыка в картинах, сделанных с участием Дунаевского, перестает быть только сопровождением и становится своеобразной звуковой основой для всех многообразных элементов киноискусства. Доходчивость песен Дунаевского никогда не утверждается им как свойство, ради которого следует жертвовать требуемыми самим смыслом происходящего на экране музыкальными приемами. Доходчивость музыки Дунаевского основана на настоящем уважении к зрителю-слушателю. Эти черты работы композитора особенно привлекательны в «Искателях счастья», где свободное и умное пользование народной песней и мелодикой, молодым советским музыкальным фольклором продиктовано самим содержанием картины, ее творческими задачами.

Повторяю снова — режиссер, актеры, композитор выходят с честью из работы над сценарием. Но легко себе представить, насколько значительнее и принципиальнее могли бы быть результаты этой работы в том случае, если бы в самом сценарии заключалась художественная мысль, более зрелая, более самостоятельная и глубокая.

Пусть картина эта не воспринимается самими ее авторами как успех. Предпочтительнее, чтобы так ее воспринял зритель, а чтоб авторы и сценаристы в первую голову поставили перед собой задачу—следующую картину сделать принципиальней, целостней, так, чтоб по ней можно было определить не только сложившихся и умелых профессионалов, но и зрелых, самостоятельно мыслящих художников. Большую мысль, настоящее волнение, подлинную творческую страстность хочет видеть советский зритель в каждой работе советских кинематографистов, уже показывавших неоднократно, какие огромные результаты может принести работа творчески-самоотверженная, настойчивая.

Пожелаем же молодой, белорусской кинематографии и ее мастерам успеха — настоящего, безоговорочного, безусловного, который покажет, что «Искатели счастья» были только эскизом, наброском, условной демонстрацией ее творческих сил.

«ИСКАТЕЛИ СЧАСТЬЯ» Сценарий И. Зельцера и засл. деят. иск. Кобеца. Режиссер засл. деят. иск. В. Корш. Оператор Рябов. Белгоскино. На фото: арт. Вальяно в роли Левы и арт. Шмидт в роли Розы

ТРИ ДЕТСКИХ ФИЛЬМА*

Г. ЗЕЛЬДОВИЧ

Вышли три фильма для детей. На экранах «Трое с одной улицы» Н. Г. Шпиковского, «Дети капитана Гранта» В. П. Вайнштока и закончен «Карл Бруннер» Л. Маслюкова.

Фильму Вайнштока повезло больше других: он привлек внимание широкой критики. В самом деле, впервые советская кинематография показывает Жюль Верна. Проникновение Жюль Верна к нам, в наши студии, на наши экраны неслучайно. Можно безошибочно сказать, что, во-первых, постановкой «Детей капитана Гранта» не закончится экранизация Жюль Верна и что, во-вторых, советское кино в дальнейшем не будет прекращать огромной культурной работы над экранизацией лучших литературных произведений.

Коллектив людей, непосредственно работавших над созданием картины, не рассматривал свою задачу иначе, как задачу создания поучительного и интересного представления...

Сценарист и режиссер нашли в этом увлекательном романе основное: отвагу и бесстрашие, решимость и риск.

Установив правильные места для героев фильма, дети-зрители с восторгом пойдут за яхтой «Дункан» в кругосветное плавание.

Какая увлекательная поездка!

Но пока дети совершают эту поездку вместе с пассажирами яхты «Дункан», критика стремится изучить опыт поставленного фильма.

В газете «Кино» появляется статья И. Ф. Попова о фильме «Дети капитана Гранта», статья, в которой автор воздает «должное» автору сценария и режиссеру.

Об авторе сценария И. Ф. Попов пишет:

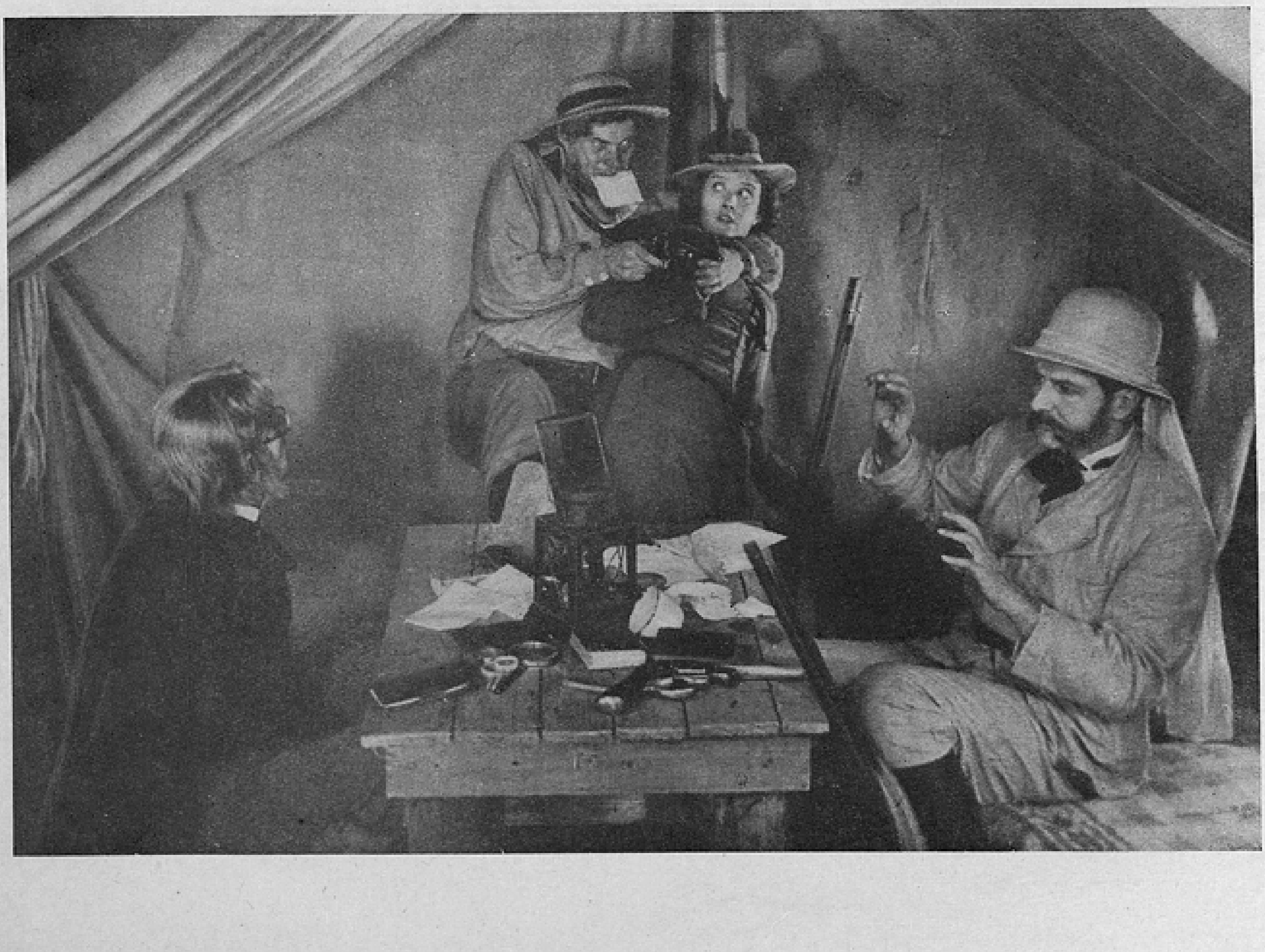
«...сценарист искал не эпизоды, а то, что составляет пафос экранизируемого произведения. Сценарист хотел понять и уловить то, что дает цельность роману, то, что делает его сквозную линию...»

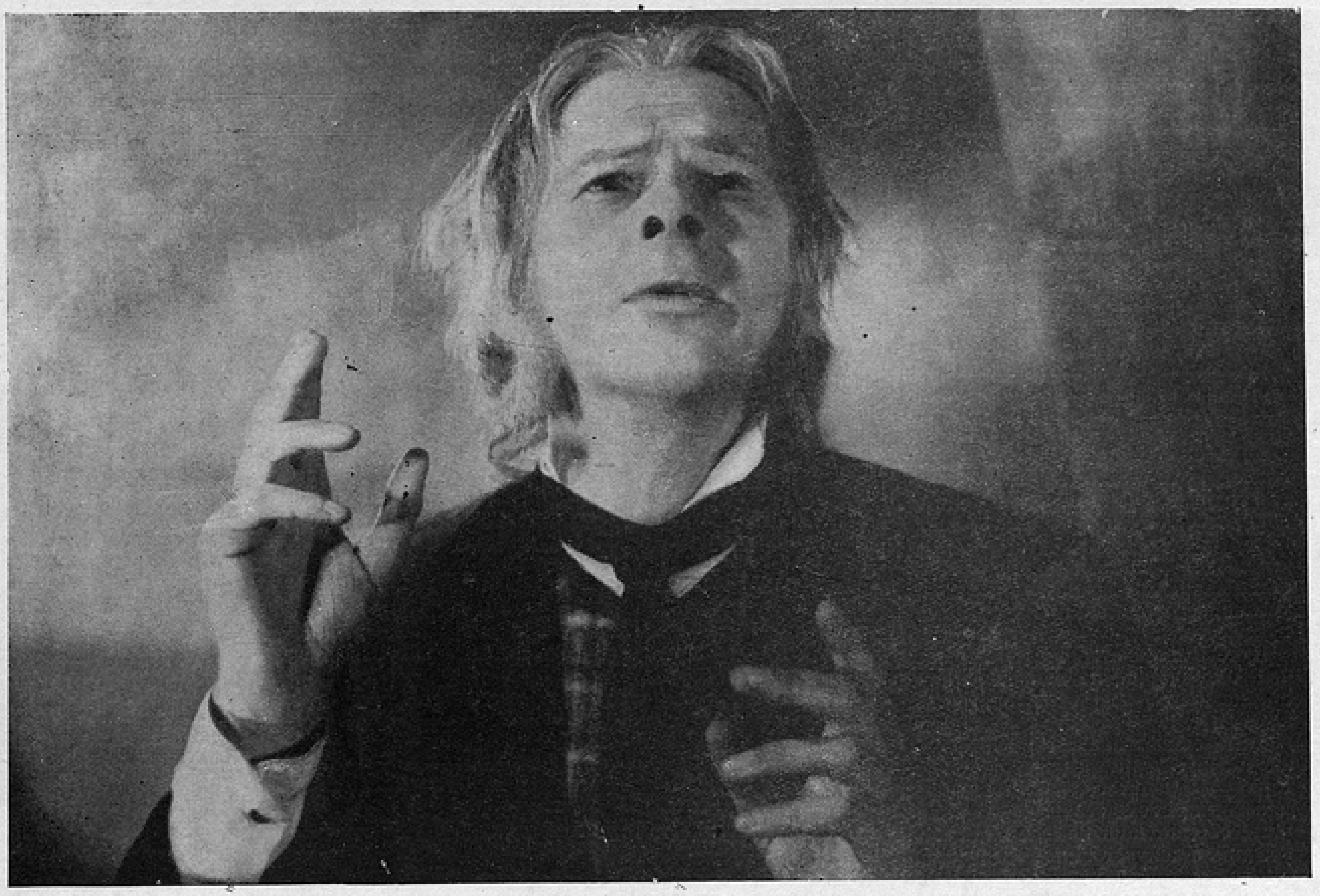
О режиссере И. Ф. Попов пишет: «Однако, к сожалению, режиссер не нашел такой же отчетливой линии в оформлении произведения, ка-

* В порядке обсуждения.

«ДЕТИ КАПИТАНА ГРАНТА»

Сценарий О. Леонидова. Режиссер В. Вайншток. Оператор засл. арт. А. Кальцатый. Мосфильм. На фото (слева направо) арт. Н. Черкасов в роли Пагнеля, засл. арт. И. Чувелев в роли боцмана Айртона, арт. О. Базанова в роли Мэри Грант и арт. В. Витовтов в роли Гленарвана





«ДЕТИ КАПИТАНА ГРАНТА»

Сценарий О. Леонидова. Режиссер В. Вайншток. Оператор засл. арт. А. Кальцатый. Мосфильм. На фото арт. Н. Черкасов в роли Паганеля

кую нашел сценарист в его построении».

Если выразить своими словами то, что хотел сказать И. Ф. Попов, то все рассуждение сводится к мысли о том, что режиссер в постановке растерял качества сценария, т. е. иначе говоря, что по сценарию О. Леонидова можно было сделать намного лучший фильм.

Безусловно заслугой О. Леонидова является то, что он не увлекся столь часто наблюдаемым вольным «истолкованием» классического произведения. Задачу сценарист сформулировал для себя скромно и правильно — передать основную линию действия, построить фильм так, чтобы в него уложился роман.

Сценарий «Дети капитана Гранта» теперь трудно отделить от фильма, но, сделав это, вы убедитесь, что отказавшийся от отсебятины сценарист пошел дальше: он не только не привносил в роман нового, но и самоограничил себя в отыскании (в арсенале кино-драматургии) специфически кинематографических средств для придания сюжету—большей напряженности, героям—большей индивидуализации, большей убедительности. Когда И. Ф. Попов говорит об «информационной схематичности» актеров, о «нервной спешке», довлеющей над режиссером, то он напрасно снимает вину за это со сценариста. Ведь в самом сценарии заложены корни такой поверхностной, линейной (а отнюдь не объемной) трактовки всего действия.

Мы не склонны, подобно И. Ф. Попову, противопоставлять сценариста и режиссера, тем более, что оба работали над фильмом совместно, рука об руку, но нельзя забывать о существенных недостатках сценария.

Сказать, что фильмам о путешествиях свойственна такая сценарная манера — значит сразу оградить возможности дальнейшего развития этого, только что появившегося у нас жанра. От сценариста-профессионала, каким является О. Леонидов, мы вправе были бы требовать такого построения сценария, отдельных эпизодов и сцен, при котором прямая, повествовательная линия романа не была бы просто передана, а приобрела бы большую напряженность. Сценарий добросовестно «склеен» из романа, но и только. Может быть отчасти этим и объясняются недостатки работы режиссера и «информационный» характер игры актеров.

В романе каждый из героев наделен своими чертами, которые конкретно влияют на судьбу путешествия. В сценарии же О. Леонидов произвел лишь разделение обязанностей между персонажами, не придав героям хотя бы 2—3 характерных черт, которые мотивировали бы ту или иную линию поведения. Исключение составляет только Паганель, рассеянность которого не игнорируется сценаристом.

Итак, если И. Ф. Попов и имеет право говорить об «единой манере построения» сценария, то только в том смысле, что в сценарии есть единая манера добросовестной склейки и не углубленной, кинематографически-неизобретательной записи схемы путешествия. Мы не будем здесь перечислять всех тех возможностей, которые представляет роман Жюль Верна для такой именно сценарной разработки. Но закрывать глаза на существенные недостатки сценария, положенного в основу фильма «Дети капитана Гранта», не следует.

Леонидов и вслед за ним Вайншток решительно взяли установку на придание путешествию оптимистического, приподнятого тонуса, того, что сделало бы приключения романтическими. Меняется место действия, но романтический подъем не покидает зрителей от начала и до конца фильма.

Фильм, несмотря на трудности, переживаемые его героями, жизнерадостен, оптимистичен. Атмосфера фильма, как и атмосфера жюльверновского романа, приподнята. Авторы фильма искали черт сходства своих героев с тем представлением о них, которое сложилось у читателей романа Жюль Верна.

Актеры в подавляющем большинстве играют очень слабо, и Мак-Набс (арт. Гутман) и Гленарван (арт. Витовтов) не имеют и в сценарии и в фильме почти ни одной индивидуально разработанной черты. Их можно распознать только по внешнему облику, но не по поступкам. Мэри Грант (арт. Стрелкова) и леди Гленарван (арт. Базанова) — совершенно одинаковы.

Но вот насчет Черкасова в роли Паганеля мы принуждены снова полемизировать с И. Ф. Поповым, который явно несправедлив к этому актеру и созданному им образу.

Сказать о Паганеле-Черкасове, что он «не глубочайший энтузиаст», значит отрицать основную удачу образа.

Если большинство актеров играет слабо, если схематичен сценарий, то что же спаяло фильм, что сообщило ему ту перспективу успеха, которую нельзя отрицать?

Успех — в правильно понятой постановщиками задаче, в основной установке фильма приключений и путешествий.

Путешествие в горах, обвал, случай с кондором, наводнение, плавание на плоту, авария на бриге «Макари» и т. д. — все это отлично сделанные эпизоды. Благодаря напряженным усилиям режиссера, оператора Кальцатого, руководителя макетных съемок Птушко натурные съемки почти везде сливаются воедино с искусственно-воссозданными (в павильонах) кадрами, и никакой фальши не ощущается. Кто скажет, например, что вулкан извергался в павильоне, что кондор «летал» только в объемномультипликационной мастерской А. Л. Птушко и что кадры с подлинно-живым кондором пришлось из фильма убрать, так как живой кондор вышел хуже слепленного?

Все это сделано на высоком техническом и операторском уровне. В приключенческом фильме вся сумма трюковых и комбинированных методов съемки играет далеко не второстепенную роль. От них зависит правдивость и увлекательность решающих ситуаций.

Фильм «Дети капитана Гранта» при всех своих недостатках (и сценарных, объясняющихся слабой работой режиссера с актером и неудовлетворительной игрой большинства актеров) сыграет положительную роль на детском экране. Он не пройдет незаметно. Он вызовет много толков в среде юных зрителей, вызовет новый большой прилив любознательности, порыва к отважным путешествиям, заставит заинтересоваться географической картой.

Но этот фильм сыграет и другую роль. Он воочию покажет работникам кинематографии, как назрела потребность в фильмах о приключениях и путешествиях.

◆

Действие фильма «Карл Бруннер» («Держись, Карлуша») развертывается по ту сторону советского рубежа.

Сюжет фильма — это история многих детей в фашистской стране.

Сюжет актуален по своей острой политической тематике. Круг действующих лиц очень разнообразен. Здесь было нетрудно скатиться к авантюрно-детективному жанру (ведь революционное движение глубоко законспирировано!). Но авторы и постановщик удачно избегают соскальзывания к сугубо-авантюрной трактовке темы. Массой деталей показано в фильме, как активная группа даже в тех, труднейших, условиях встречает на каждом шагу скрытую поддержку всего народа. Все это, повторяем, дано только штрихами, деталями, но получается тем сильнее, тем убедительнее! У зрителя остается крепкое ощущение оптимизма, веры в то, что коммунистическая партия, загнанная фашистским террором в глубокое подполье, стоит зорко на своем посту.

Пусть в фильме многое наивно, но фильм этот — искренен, прост, дышит правдивостью.

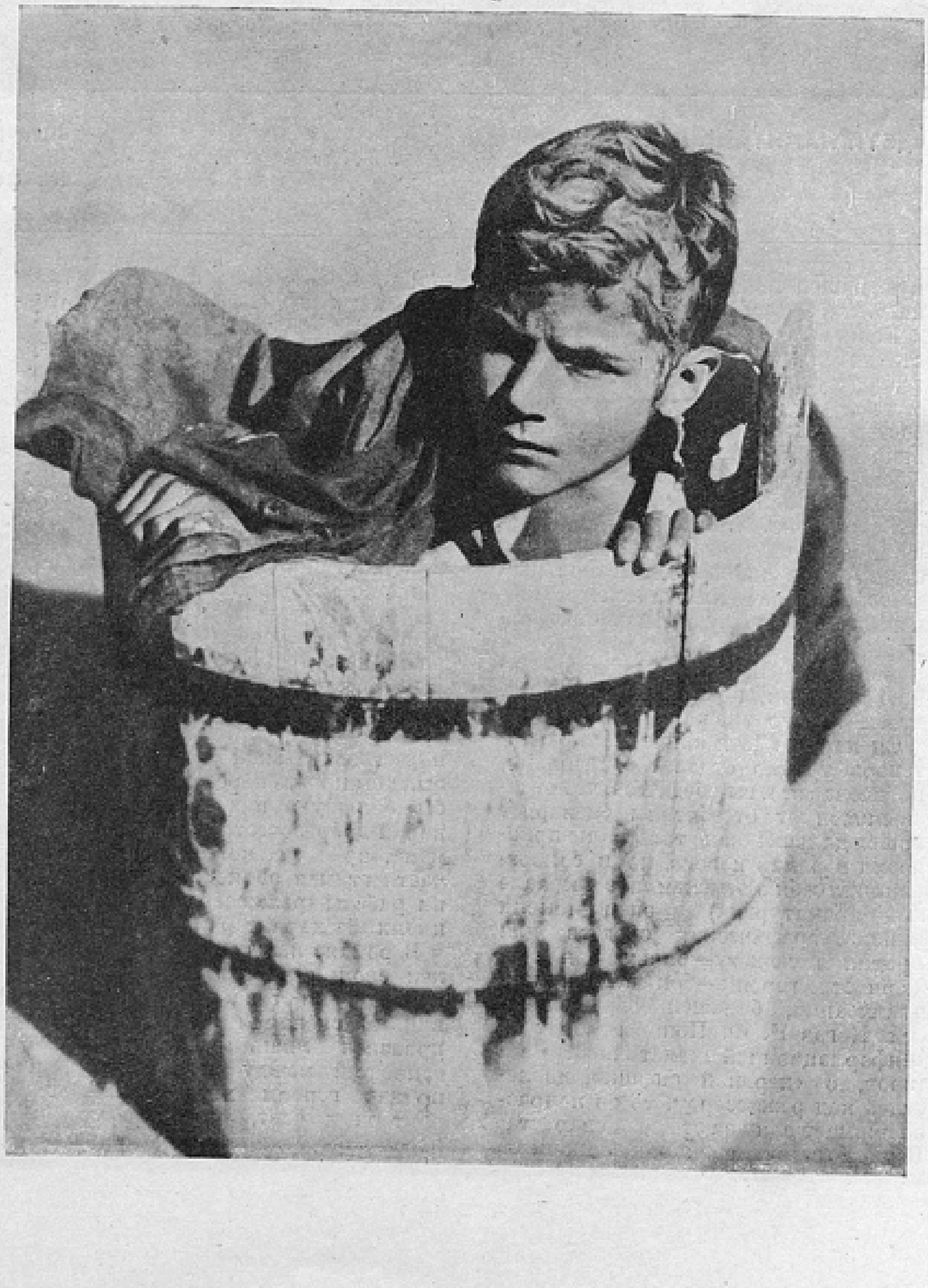
Вместе с тем фильм отнюдь не дает и малейшего повода для уныния. Детям угнетаемого фашистами народа тяжело и плохо, но они не унывают. В самых тяжелых условиях они не теряют присутствия духа, они полны готовности к борьбе. При этом они не лишены детских черт, они остаются детьми. Все это очень важно. Образы Карла Бруннера и его маленьких друзей—Петера, Лизы, Франца — лишены ходульности, они свободны и от психологической перенасыщенности. Это действительно дети рабочего класса, здоровые, хорошие ребята, которые в нашей стране спокойно учились бы, а там, на Западе, поставлены в тяжелые условия.

Интересно найдена деталь-игрушка «Ванька-Встанька», фигурка, которую Карлуша забрал с собой из разоренного дома.

Со звуком дело в «Карле Бруннере» обстоит неважно. Музыка (композитор Потоцкий) не запоминается.

Произношение актеров, к которому мы предъявляем особенно большие требования в фильме, созданном для детей, тексты диалогов, чистота языка, качество музыки не только

«КАРЛ БРУННЕР» **Сценарий Бела Балаша. Режиссер Л. Маслюков. Оператор Славинский. Одесская студия Украинфильм. На фото Леня Фесечко в роли Карлуши**



«КАРЛ БРУННЕР»

Сценарий Бела Балаша. Режиссер Л. Маслюков. Оператор Славинский. Одесская студия Украинфильм. На фото Леня Фесечко в роли Карлуши

«КАРЛ БРУННЕР» Сценарий Бела Балаша. Режиссер Л. Маслюков. Оператор Славинский. Одесская студия Украинфильм. На фото Леня Фесечко в роли Карлуши

оставляют желать лучшего, но и явно снижают ценность картины.

Несколько слов о режиссерской работе. Молодого режиссера Маслюкова мы хорошо знаем по его фильму «Дочь партизана». Маслюков в своих первых двух работах определяется как серьезный скромный и искренний художник, которому, правда, не хватает еще культуры, большой, всесторонней культуры советского режиссера. Непростительно трафаретен ряд эпизодов в фильме (сцена у начальника полиции, сделанная схематично, упрощенно, фальшиво, сцена преследования Карлуши лакеем, сцена привода Карлуши к «барыне» и некоторые другие).

◆

«Трое с одной улицы» — постановка режиссера Н. Г. Шпиковского — первый дебют студии детских фильмов, простая история трех ребятишек.

Автор хотел показать конфликт молодого поколения с удушающей атмосферой предреволюционной России; показать, как этот конфликт приобретает определенную политическую направленность.

Фильм бережно, любовно ведет героев к революции, к слову «товарищи»... Дети—«Трое с одной улицы» играют искренне, правдиво. Ни одной лобовой реплики, ни одного схематического решения той или иной фабульной задачи в их игре нет.

Шпиковский с большим тактом и несомненным вкусом решает на практике вопросы работы с актером. Успех артиста Коваля-Самборского, занятого в необычной для него роли рабочего-подпольщика, является одновременно также и успехом режиссера.

Из всех трех выходящих детских фильмов фильм «Трое с одной улицы» несомненно является наиболее ценным и удачным. Преодолевая уже сложившуюся традицию, Шпиковский не заставил своих маленьких героев совершать подвиг за подвигом. Ваня и его товарищи — не работают вместо взрослых; линия взрослых в фильме самостоятельна, взрослые в фильме делают свое большое дело, но существует и линия детей — основная линия фильма, которая однако тысячью нитей связана и мотивирована со второй линией — линией взрослых.

Отсюда, теплота и правдивость в режиссерской работе. Биографии — Ваньки, Иоськи, Спирьки — незакончены. Они должны быть продолжены!

Выпуск на экран трех новых детских фильмов является безусловным достижением нашей молодой детской кинематографии в деле создания увлекательных художественных произведений для советских ребят.

«ТРОЕ С ОДНОЙ УЛИЦЫ»

Автор-режиссер Н. Шпиковский. Операторы В. Акулич и А. Панкратьев. На фото арт. Коваль-Самборский в роли подпольщика Андрея

„ДЕТИ КАПИТАНА ГРАНТА"

М. ШЕВЧЕНКО

Мы, к сожалению, еще не научились подробному разбору кинопроизведений, и в большинстве наших статей львиная доля материала обыкновенно посвящена только разбору сценария. Поэтому нас легко могут поставить втупик кинопроизведения, заключающие в себе некие противоречия. Тогда среди критиков возникает разброд, и некоторые отзывы вызывают только недоумение. Так получилось с картиной «Дети капитана Гранта».

С одной стороны, очевидно, что в этой картине заключен целый ряд органических пороков, с другой стороны—и некоторых это смущает—у известной части зрителя фильм все же пользуется успехом. В картине «Дети капитана Гранта» явно видна недостаточно квалифицированная работа ее основных авторов. Вместе с тем... она пользуется успехом, хотя требования нашего зрителя стали очень высокими. Объяснить это критика может только в том случае, если она будет подлинно профессиональной. Если мы научимся аргументировать кадрами и монтажными фразами, разбирать отдельные, иногда мало заметные кадры, описывать актерские жесты и интонации, в картине «Дети капитана Гранта» за блеском жюльверновских положений, за квалифицированной работой сценариста Леонидова, интересными макетами Птушко и талантливой игрой Черкасова мы увидим беспомощную и малоквалифицированную работу режиссера Вайнштока.

Наш подробный разбор мы хотим начать с первого из авторов картины—Жюль Верна. Несомненно, что львиная доля успеха принадлежит именно ему. Инсценировка «Детей капитана Гранта» лишний раз доказала, что этот автор не потерял ни своей свежести, ни своей увлекательности. В самом характере приключенческих романов Жюль Верна имеются такие моменты, которые делают его самым интересным и, пожалуй, самым нужным для нас из авторов этого типа. Нам близок неиссякаемый оптимизм всех его произведений. В сущности говоря, через большинство из них проходит основной темой победоносная борьба человека с природой. Эта борьба показана настолько ярко, настолько убедительно, что именно она увлекает, заставляет взрослых и подростков неотрывно читать романы Жюль Верна. В отличие от многих и многих других авторов этого жанра, например, хотя бы от Уэллса,— сравните «лунные» романы обоих этих авторов, — у Жюль Верна никогда нет ни мистики, ни пессимизма. Ведь даже в таких новеллах чисто приключенческого свойства, как «Золотой жук», учитель Жюль Верна Эдгар По не может отделаться от эмоций страха. Жюль Верн даже в самых опасных местах никогда не боится ни за своих героев, ни за дальнейшее развитие человечества. И эта его уверенность всегда найдет отклик в нашей аудитории. У нас изучение его творчества может помочь многим авторам, работающим над произведениями приключенческого жанра.

Вторым важным для нас моментом в творчестве Жюль Верна является строгая научность и вытекающая отсюда познавательная ценность его произведений. Жюль Верн всегда исходит из проверенных и в своих истоках абсолютно точных научных предположений, необычайно ловко и тактично обходя все то, что он не может научно обосновать. Вспомним все тот же роман «Из пушки на луну». Там, в тот момент, когда спутники переходят на неизвестную нам сторону луны, Жюль Верн выключает свет — на той стороне ночь. И этим он избавляет себя от необходимости придумывать и, следовательно, как бы обманывать своего читателя. Но как квалифицированный мастер «производства тайн» он допускает маленькую деталь, которая заставляет работать фантазию читателя. Маленький огонек горит на темной стороне луны. Сколько предположений может возникнуть из-за этого огонька! Судите сами, насколько такой выход тактичнее, чем та полная «осведомленность» в жизни луны, которую проявили Филимонов и Журавлев в «Космическом рейсе».

Интересен и метод построения сюжета Жюль Верна. Внимательный анализ может показать, что в громадном большинстве случаев он пользуется ступенчатым нагнетанием интереса. Так, в частности, сделаны и «Дети капитана Гранта». В одном из мест романа — в конце американской его части—Жюль Верн вскрывает этот прием. Он сообщает, что если в первой части нашим героям приходилось иметь дело только с природой, то в дальнейшем им придется встретиться и с людьми. Правда, это только намек, едва заметная фраза. Но как правильно именно такое построение! Конечно, природа, данная в американской части романа, страшна и трудно преодолима. Но люди в дальнейшем будут значительно более страшными, и, следовательно, преодолеть те препятствия, которые воздвигнутся людскими руками, будет значительно труднее. Водопад, землетрясение, наводнение — такие катастрофы все же ограничены по количеству и качественно не так уж отличаются друг от друга. Препятствия, возникающие по воле людей, много разнообразнее, и тут успешнее можно создавать интригу, последовательно вызывающую все большее и большее напряжение и интерес у зрителя. Заметим попутно, что как раз эта особенность творчества Жюль Верна не усвоена авторами фильма. Этим объясняется больший интерес первой — «макетной» — половины картины, чем людской. Но об этом мы подробно будем говорить далее.

По такому же принципу построены и «80 дней вокруг света». Конечно, Жюль Верн не ограничивается ступенчатым развитием сюжета.

Мы вкратце остановились на кратком анализе именно этого метода построения сюжетов его произведений, так как он очень четко развит в «Детях капитана Гранта».

Выбор именно этого романа был сделан совершенно правильно. В «Детях капитана Гранта» материал чрезвычайно полно выражает те положительные черты творчества Жюль Верна, о которых мы выше писали. Тут много подлинного оптимизма и бодрости. Познавательное значение показа кругосветного путешествия несомненно. Сюжет построен очень умело. Сами герои этого произведения безусловно заслуживают показа советскому юношеству. Неустрашимый капитан Грант, смелый исследователь и путешественник. Благородный Гленарван. Замечательная пара—Паганель и Мак-Набс (как жалко, что Вайншток потерял одного из этих героев), олицетворение пылкости и хладнокровия, веселости и юмора, смелости и отваги. Смелый маленький Роберт и его сестра Мэри. Это достаточно большой комплекс героев. Приключения этих героев — опасные и трудные. Они не теряют свой оптимизм при любых трудностях. Таких героев наш зритель может и должен оценить и полюбить. Правда, герои Жюль Верна не обладают сложной психикой. Правда, их характеры довольно просты и, пожалуй, даже не всегда развиваются. Но зато Жюль Верн умеет построить их фигуры с необычайной выразительностью и характерностью. Как будто бы у него даже часты повторения. Как будто бы Филеас Фок Барбикен и Грант немного похожи друг на друга. Как будто бы и у Гленарвана есть с ними черты семейного сходства. И неоднократно в романах Жюль Верна появляются необычайно сходные фигуры. Паганель, Мишель Ардан, Паспарту — веселые героические французы—появляются как родные братья в разных романах и в разных условиях. Но они везде противостоят холодному героизму англичан, олицетворяя жюльверновский идеал герои-

ческого француза. Характеристики, пожалуй, скуповаты и даже бедны количественно. Англичане всегда молчаливы и эксцентричны, французы — веселы, остроумны и подвижны, девушки — трогательны и нежны, слуги — верны, герои — благородны, а предатели — черны. Но Жюль Верн умеет даже при таком ограниченном арсенале каждому придать какие-то отличия, которые делают его героев запоминающимися. Для большинства из нас герои Жюль Верна живут главным образом в воспоминаниях детства. Но вместе с тем мы все помним мрачного капитана Немо, героического Михаила Строгова, и уже взрослыми людьми, встречаясь с ними, узнаем в них старых и хороших знакомых. Жюль Верн умеет придавать им какую-то предельную заостренность всех черт, то, что в театре у актеров называется характерностью, которая в данном жанре иногда может заменить подлинную глубину и разнообразие характеров. Он умеет привести в движение эти черты, сталкивая своих героев с труднейшими обстоятельствами. И от такого взаимодействия его героев с препятствиями в сложно построенных сюжетных коллизиях получаются запоминающиеся, особенные и интересные фигуры.

Как видим, материал, находящийся в распоряжении авторов фильма, был интересен, открывая им широкие творческие возможности, и в значительной мере гарантировал будущий результат.

Олег Леонидов, автор сценария, разрешил свою задачу с большим тактом и опытом. Он совершенно правильно решил, что Жюль Верн не нуждается ни в каких сюжетных поправках, что осовременивание такого произведения внесло бы только путаницу и помешало бы донести до зрителя то положительное, что есть в «Детях капитана Гранта». Правда, в одном случае он отступил от этого принципа, осовременив Айртона. Злодей и каторжник, изображенный на протяжении всей картины как злодей, превращен в тайного революционера.

Такая трактовка Айртона, очевидно, результат «модных» у нас в свое время методов инсценировки и переработки старых произведений. В основном же сценарий Леонидова не страдает подобными недостатками. Характеры героев в той мере, в какой они были созданы Жюль Верном, перенесены в сценарий. Приключения выбраны правильно. Конечно, приключения в Новой Зеландии не уместились бы в картине. Конечно, купюры в австралийских приключениях также сделаны правильно. Возражения вызывает то, что Леонидов не следует за Жюль Верном, постепенно раскрывающим, что Айртон — каторжник. В оригинале тайна Айртона заинтриговывает читателя. Но наряду с этим некоторые вещи Леонидовым сделаны очень удачно. Таков, например, переход от крушения бригад «Макарий» непосредственно к встрече с яхтой «Дункан». Этот переход построен так, что даже хорошо знающий роман не сразу вспоминает, что у Жюль Верна между этими эпизодами лежит целая часть приключений в Новой Зеландии.

Передача некоторых функций одних образов другим сделана в большинстве случаев правильно. Так, Паганель уже в Америке принял на себя функции проводника. Такая передача ему чужих обязанностей оправдывается, во-первых, его характером, во-вторых — тем, что у Жюль Верна он такие обязанности несет в невошедшей в картину новозеландской части, и такой характерный для Паганеля момент было бы жалко упустить. Правильно сделано и переключение слежки за Айртоном от Мак-Набса к Роберту. Это поднимает роль мальчика, дает ему ряд новых героических черточек. Пока ограничимся заключением, что в основном сценарий сделан Леонидовым квалифицированно и основные тенденции и эпизоды романа полностью перенесены в сценарий.

Как же справился режиссер Вайншток с задачей перенесения этого материала на экран?

«ДЕТИ КАПИТАНА ГРАНТА». Сценарий О. Леонидова. Режиссер В. Вайншток. Оператор засл. арт. А. Кальцатый. Мосфильм. На фото засл. арт. И. Чувелев в роли Айртона

В картине есть один живой образ — это Черкасов — Паганель. Не случайно в анкете «Рабочей Москвы» ученица Радченко утверждает, что, не будь Паганеля, «его спутники бы умерли от скуки». Эта девочка из 5-й группы безусловно права. Мы пойдем дальше. Мы берем на себя смелость утверждать, что не только спутники Паганеля, но и зрители тоже умерли бы от скуки, ибо образ Паганеля — это единственное, что в картине смотрится с настоящим интересом. Его роль сделана живо и изобретательно. В ней есть даже признаки режиссерской трактовки. Так, очень удачен внешний вид Паганеля, его лицо кабинетного ученого, его очки, его длинные волосы, стричь которые у него нет времени, и его костюм. Странные штаны и кафтан, относящиеся скорее к XVIII, чем к XIX столе-

«ДЕТИ КАПИТАНА ГРАНТА». Сценарий О. Леонидова, Режиссер В. Вайншток. Оператор засл. арт. А. Кальцатый. Мосфильм. На фото артист Д. Гутман в роли Мак-Набса.

«ДЕТИ КАПИТАНА ГРАНТА»

Сценарий О. Леонидова. Режиссер В. Вайншток
Оператор засл. арт. А. Кальцатый. Мосфильм.
На фото арт. Н. Черкасов в роли Паганеля

тию, придают ему какой-то пиратский вид. Именно так должен был одеться профессор географии, всю жизнь просидевший в кабинете и в первый раз отправившийся в настоящее путешествие. Очень хорошо придуман его первый выход с трубой. И таких деталей, таких выдумок в образе, созданном Черкасовым, множество. И мы беремся утверждать, что эти выдумки принадлежат именно Черкасову, а не режиссуре. Ведь если бы режиссер этой картины мог находить характерные детали, мог бы придумывать актерский трюк, то хоть бы один из них он бы придумал для кого-нибудь из других участников фильма. К сожалению, ни у одного из остальных актеров в роли не имеется ничего, хотя бы в отдаленной степени напоминающего по изобретательности (да и по выполнению) то, что есть у Черкасова. Следовательно, мы имеем полное право отнести все в роли Паганеля за счет ее исполнителя.

Мы уже писали, что у Паганеля найден и образ и в первую очередь найдена внешность. В соединении с тем, что роль получила от Жюль Верна и Леонидова,—это уже много. Но актер нашел и точную внешнюю характеристику. Найдены движения. Вспомните сцену, когда Паганель рассказывает о будущем путешествии по Южной Америке. Какой широкий ораторский жест, какая свобода движений! Первая половина сцены, за столом, построенная на четкой работе рук, переходит на темпераментную работу всего тела в сцене на лестнице. Паганель, кабинетный географ и ученый, вырастает в романтическую фигуру. И это делает в значительнейшей мере актер. Широта движений, свобода их, своеобразная ритмичность соответствуют тому пониманию чисто французской живости, которая целиком вытекает из трактовки Жюль Верна. Паганелю как бы нехватает плаща, для того чтобы доказать, что он способен быть современником Д-Артаньяна и Сирано.

Найдены интонации Паганеля, например, в сцене у карты. В этих интонациях есть сочность и живость. Так же как Черкасов свободен в движениях, он свободен и в голосе. Он работает не на двух-трех нотах, а дает значительную гамму переходов. И вопреки еще недостаточной технике это богатство интонаций доходит до зрителя.

Очень богата мимическая гамма Черкасова-Паганеля. Мы подробно остановимся на сцене с песенкой в горной хижине. В прессе нам пришлось встретить указание о том, что эта песенка не нужна, что она мешает. Нам представляется, что это не так. Песенка в этом эпизоде целиком лежит и в ситуации, и в образе Паганеля. Правильно, что добродушный ученый, желая развеселить мальчика, хочет спеть ему песенку. У актера есть ясное задание, и он из него делает совершенно правильные выводы. Работа Черкасова идет в расчете на Роберта как объект воздействия. Устанавливается то ощущение партнера, которое столь необходимо и которое, к сожалению, нечасто бывает в кинематографе. Поэтому мимика дает разнообразие, оправдывает некоторую игривость. Выражение лица на первых фразах уже дает впечатление, вполне соответствующее смыслу веселой песенки. Паганель — немножко романтик, поэтому романтична и песенка. Удачна работа ножом. Актер заполняет мимикой те пустоты, которые есть в песне. Он дополняет ее своим отношением к мальчику. И нож в его руках то используется в своей непосредственной функции, то превращается в грозное оружие. Но так работает актер тогда, когда у него есть ясное сценарное задание. Дальше он попадает в трудное положение. Сюжетно песенка исчерпана. Мальчик развеселился. О капитане и его смелости сказано вполне достаточно.

Сцена должна быть закончена. Но, очевидно, режиссер решает, что для песенки мало одного куплета — ведь это же шлягер. И Черкасова заставляют петь второй куплет. Текст этого куплета вполне в стиле когда-то знаменитого «мичмана Джонса» — «и влюбился капитан» и т. д. Куплет не нужен — и актеру сразу нечего де-

лать. Черкасов вынужден встать, вынужден исполнять какую-то опереточную арию, и движения и мимика теряют свою естественность — ведь эта половина эпизода совершенно не нужна. И остается Паганелю только двусмысленно переглядываться с Мак-Набсом, как это полагается при исполнении подобных куплетов в провинциальной оперетте.

У многих возникает ощущение ненужности всей сцены, тогда как беда заключается в том, что режиссер не сумел ограничить себя только необходимым. Актер не только не получал помощи от режиссера — его эпизод затушевывался.

В работе Черкасова интересны не только трактовка образа, не только изобретательность, но и актерская техника. Мы знаем, что этот артист прошел интереснейшую театральную практику, при этом в самых разнообразных жанрах, и это сказывается на роли. Видно, что актер привык выдумывать, привык свободно и легко себя держать.

Хуже обстоит дело с остальными актерами и теми образами, носителями которых они являются. Эти актеры ничего не делают. И дело тут, конечно, не в том, что им в сценарии дана малая нагрузка. Она не так уж мала. У Жюль Верна да и в сценарии Леонидова Мак-Набс не менее интересный образ, чем Паганель. У Вайнштока и артиста Гутмана образ явно не получился. Жюль Верн противоречие между Мак-Набсом и Паганелем строил на свойствах их характеров, Вайншток сделал одного длинным, а другого — толстым. Мак-Набс у Жюль Верна флегматик по природе. Мак-Набс у Вайнштока флегматик из-за своей комплекции. В сущности, это очень толстый человек, которому лень двигаться, реагировать и, да простится нам такое выражение, — играть. Этот же грузный, малоподвижной человек является лишним в картине.

Странно обстоит дело с капитаном Мангельсом, которого играет артист Романов. Вместо пылкого, темпераментного молодого человека в фильме мы видим хиленького человека неопределенного возраста и «голубого» темперамента. Уже с первого появления его (а первое появление всегда решающее) в первом же кадре мы видим капитана судна, который путается в снастях корабля и чувствует себя весьма неловко. Таков он в эпизоде ловли акул. Это уже характеризует капитана, который даже не умеет ходить по кораблю. Но потом, когда пылкий жюльверновский юноша, сама сила которого делает его робким по отношению к Мэри, превращается в хилого Акакия Акакиевича, с висящим на нем, как на вешалке, сюртуком, дело становится все хуже и хуже. Как и все актеры (конечно, кроме Черкасова), Романов работает на «бытовом» жесте. В этом отношении интересна сцена читки письма Гранта, найденного в море. Все сидящие за столом поочередно двигают пальцами. Один влево, другой вправо, третий вперед.

Особенно жалок Мангельс в сценах объяснения в любви. Уже сама режиссерская мысль заставить его спрашивать: «Неужели вы ничего не видите», в то время как Мэри на него смотрит, действительно плоска. И так обстоит дело на протяжении всей картины. Образ превращается в комедийный.

Артист Чувелев в роли Айртона не смог преодолеть штампа. Его Айртон слишком злодей. Трактовка Айртона, как злодея, сделана чересчур прямолинейно. Слишком элементарны все средства внешней выразительности. Это лишь наигранное добродушие и развалистая походка. Талантливому актеру Чувелеву не помогли найти по-новому этот образ.

Гленарван — благородный, смелый и нежный человек. Таков он у Жюль Верна. Вайншток как будто также пытается сделать его таким. Но это ему не удается. Вот, например, надо продемонстрировать нежность. И в начале картины Гленарван (Витовтов) дважды берет миссис Эллен подруку, нежно прижимаясь к ней. Потом и он и она забывают о нежности до конца картины. Режиссер в свою очередь забывает о том, что героям произведения надо давать характерные поступки, а не отдельные жесты. Витовтов-Гленарван — фальшив. Достаточно вспомнить его интонацию в фразе, когда он после землетрясения говорит: «Где Роберт?»

Бо́льшую неестественность трудно себе представить.

И тем не менее вы ее находите в этой же картине. Авторы решили показать индейца Талькаво. И вот появляется совершенно деревянный человек. Предполагается, очевидно, что благородство выражается в неподвижности, и артист Аделуг всячески старается не двигаться и смотреть сверху вниз. Вместо индейца, простого и естественного человека с простыми и естественными поступками и движениями появляется истукан, вещающий мрачным и мелодраматическим голосом. Фраза «Таука чует беду» побивает все рекорды, установленные в этой же картине.

Роль капитана Гранта, исполняемая народным артистом Юрьевым, оказалась столь же невыразительной и бледной. Юрьев декламирует с каким-то неестественным пафосом, его жест невыразителен и однообразен. На протяжении маленького монолога он разводит руками четыре раза. Мы предполагаем, что в данном случае виноват не столько он, сколько режиссер, не сумевший объяснить большому артисту ни специфики игры в кино, ни образа.

Это о мужчинах. Женщины в несколько лучшем положении. Базанова внешне для роли Мэри Грант очень подходит. Местами она даже трогательна. Но умеет ли она играть,— это так и остается неизвестным. По фильму это установить нельзя. Приблизительно то же самое можно сказать и об Эллен Гленарван — артистке Стрелковой. Но у нее есть то преимущество, что ее актерская техника известна по ее работе в других картинах.

Яша Сегель в роли Роберта Гранта держится довольно хорошо. Он немножко кокетничает перед аппаратом, но квалифицированный режиссер смог бы его избавить от этого недостатка. Неприятно озвучание песенки Роберта женским голосом. Здесь сразу чувствуется неестественность, которую очень легко подмечают дети.

Так обстоит дело с людьми. Из этого можно сделать вывод, что режиссер не хотел или не умел работать с актером. В тех случаях, когда актер не придумывал себе сам положения и трюки, артисты оказались лишенными каких бы то ни было конкретных черт. Образы обескровлены и обеднены. Актеры связаны в своих движениях. Они не в состоянии правдиво передать переживания героев.

Как же обстоит дело с работой по организации эпизодов, по мизансценам, по монтажу?

Наилучшие места картины — это макеты Птушко. Кондор, похищающий Роберта, землетрясение — все это сделано на очень высоком техническом уровне. Эти места свидетельствуют о том, что заслуженный артист Птушко со времени работы над Гулливером еще более продвинулся вперед и в еще большей степени овладел техникой трюка. В большинстве кадров с кондором совершенно не ощущается закулисная техника, и благодаря этому они впечатляют зрителя. Очень хорошо сделано землетрясение. Правда, при строгом монтаже следовало бы выкинуть кадр с падающими деревьями (кажется, третий от начала, наиболее крупный). Но в основном в этих кадрах достигнута значительная близость к природе, и извержение вулкана получилось весьма естественным.

Отношение режиссера к эпизодам можно охарактеризовать как стремление выделить наиболее эффектные места, пренебрегая их значением для картины в целом. Это — метод аттракционов, но не в эйзенштейновском смысле, а в смысле попытки создания картины на соединении отдельных, внешне сильных эпизодов. Таков, например, эпизод, в котором Роберт лезет на веревке через пропасть. Нам пришлось прочитать отзыв, в котором писалось о том, что этот эпизод мало впечатляет, так как в нем отсутствуют человеческие реакции на подвиг Роберта. Это неверно, реакция в эпизоде есть. В сцену вмонтированы кадры Мэри и Мак-Набса, пробующих изобразить страх, однако зрителю это тоже не помогает, и не только потому, что артисты плохо изображают страх: дело в том, что зрителю просто неизвестно, зачем Роберт лезет на ту сторону по веревке. А мы знаем, что зритель если не всегда сознательно, то незаметно для себя остро чувствует всякую неясность. Правда, после того как преступник перебрался по горящему мосту и началась всеобщая паника, кто-то кричит о том, что надо успеть в Мельбурн до того, как туда попадет Айртон. Но ведь совершенно ясно, что один Роберт туда не поедет. А последующее показывает, что никто туда вообще не попадает. Следовательно, кусок бесцелен и сюжетно ненужен. Он не двигает картины, а мешает ее сюжетному развитию. Помимо того, он еще неверно смонтирован. Вперебивку с кадрами Роберта,

висящего на веревке, монтируются куски снятой крупно воды. Подразумевается, что Роберт висит над быстро текущей речкой. Но ведь вода-то снята крупно. И значит, у зрителя возникает впечатление не большой высоты, а, наоборот, близости Роберта ко дну. А монтажно легко можно было бы изменить положение, введя в кадр воду, снятую сверху. Отсутствие такого кадра доказывает, что режиссер не думал во время съемки о том, что и как он будет монтировать.

Монтаж вообще является слабым местом. Например, сцена проезда через пампасы начинается с надписи о том, что путешественники попали в степь. Вслед затем даются кадры гор. После этого — необычайно быстрая езда. Она монтируется опять-таки с водой, причем смысл этого монтажа неясен. Совершенно неизвестно, зачем вставлены кадры крупно снятых горных водопадов. По сюжету сцена должна была бы быть разбита на две части: первую, в которой путешественники спокойно едут, и вторую, в которой им начинает угрожать опасность. Монтажно обе части даны в одном темпе, и поэтому пропадают и первая и вторая.

Беззаботность в области принципов монтажа сказывается, например, и в том, что эпизод проезда корабля в начале второй части — песенка Роберта — идет вне всякого ритма. Звуковое и зрительное изображение обязательно должны быть в ритмическом взаимодействии. В данном случае кадры корабля, проходов на нем и т. д. никакого отношения к музыке не имеют. Они соединены механически.

Допущены в монтаже и чисто технические ошибки. Так, Роберт уползает в кусты за Айртоном — предполагается по экранному времени, что он мог уползти не очень далеко. Когда он едет обратно на лошади, он скачет очень долго, т. е. расстояние оказывается значительным. Это примитивная монтажная ошибка, которую очень легко и просто можно было устранить.

Работа режиссера недостаточна не только в этом плане. Мы уже отмечали мелкие, но вместе с тем значительные детали вроде того, что капитан запутывается в снастях. Мы можем отметить то, что в сцене прихода из адмиралтейства Гленарван появляется за освещенной дверью до того, как должен выйти.

Необычайно небрежны костюмы. Гленарван ходит в сюртуке со складками на животе и груди. Есть словесные ляпсусы. Роберт называет миссис Гленарван «мисс». Для специфики эпохи такие мелочи чрезвычайно важны. Они уничтожают ощущение стиля. Они свидетельствуют о неподготовленности группы не только в серьезных вещах, но и в мелких.

Сделаем вывод. Режиссер в погоне за эффектными эпизодами не создал целостной концепции картины, не справился с задачей подлинной экранизации Жюль Верна. Он не смог подобрать актеров и не показал своего умения работать с ними. Смонтирована картина небрежно и не везде квалифицированно.

Операторская работа тоже непродумана и эклектична. Имеется ряд очень хороших кадров, в частности кадры яхты. Это, пожалуй, лучшее по фотографическим данным в картине. Но наряду с этим имеются куски, совсем неважно снятые, в частности павильоны. Не найден единый принцип съемки. Действующие лица сняты различно. Существуют два способа сохранения единства стиля: это либо съемка в одном стиле целых эпизодов, либо стилистически единая фотография по отношению к действующему лицу. Оператор Кальцатый снимает по-разному. Так, вдруг в картине оказываются снятые в романтической манере два или три крупных плана Стрелковой и один Базановой (во время тумана), никак не совпадающие с другими кадрами тех же актрис или эпизодов, в которых они находятся. В особенности это относится к первым кадрам Стрелковой. Они эффектны сами по себе, но отношения к общему стилю изобразительной трактовки фильма не имеют.

Макеты в большинстве сняты хорошо. Очень кукольно только выглядит макет Австралии. Технически допущена большая ошибка при транспарантных съемках брига «Макарий». Капли воды, снятые в одном из негативов, не совпадают по масштабу с другим негативом. Поэтому на горизонте некоторых кадров вылетают некие водяные бомбы. Получается что-то вроде гейзеров, бьющих из моря.

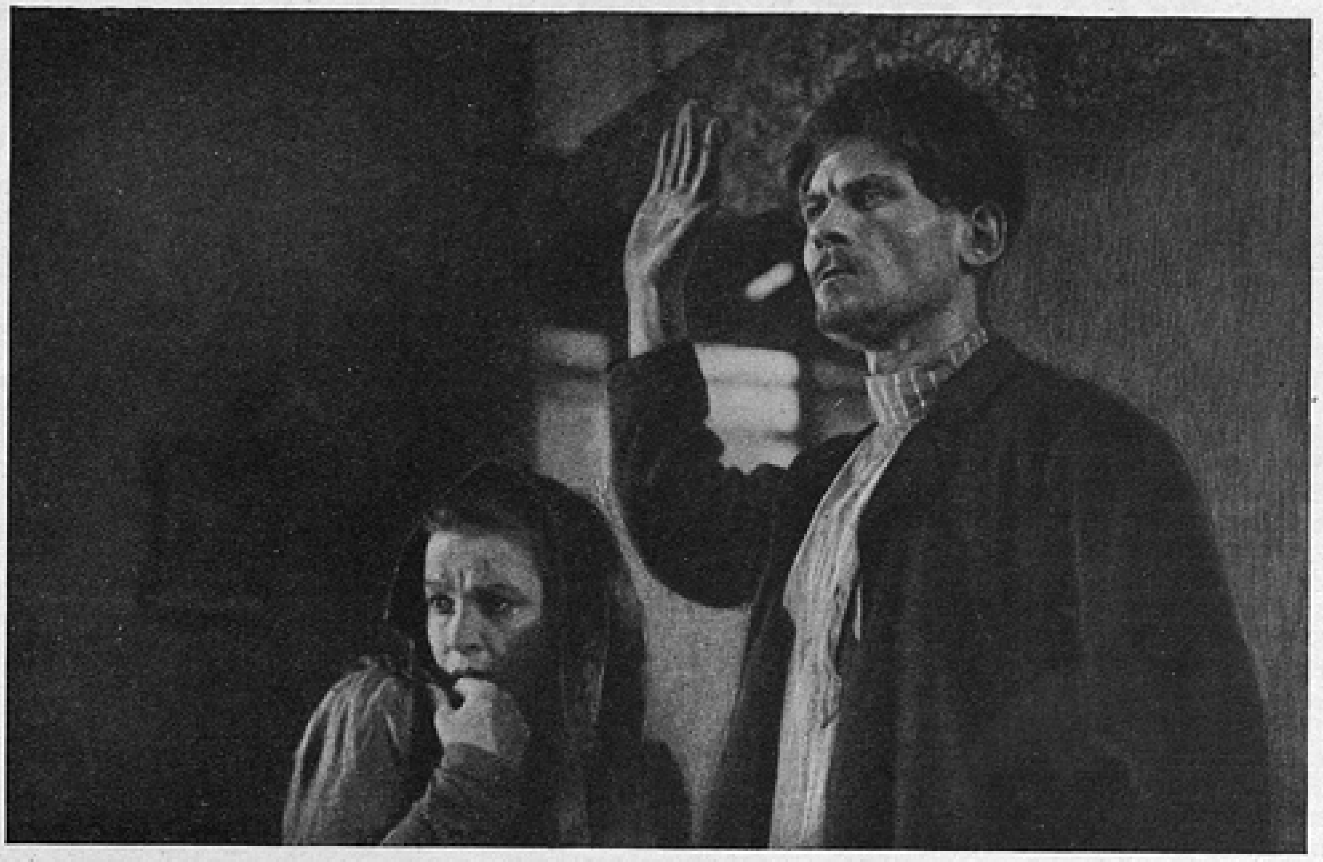
Музыка Дунаевского, как всегда, бодра. Использование ее опять-таки несколько аттракционное, оно не всегда совпадает с задачами, стоящими перед картиной в целом. Но сама по себе она сохраняется в памяти и уже запомнилась ребятам.

Теперь мы можем дать ответ на вопрос, поставленный в начале статьи: успех картины «Дети капитана Гранта» у некоторой части зрителей не может и не должен никого смущать, ибо это, в первую очередь, успех Жюль Верна, который сумел через годы пронести свой великолепный оптимизм, свое замечательное умение строить сюжет и нанизывать приключения; это успех Птушко и его макетов, которые заставляют с нетерпением ждать следующих работ этого мастера; и наконец это успех актера Черкасова, который проносит свою выдумку и блестящую технику через аморфную и вялую окружающую среду.

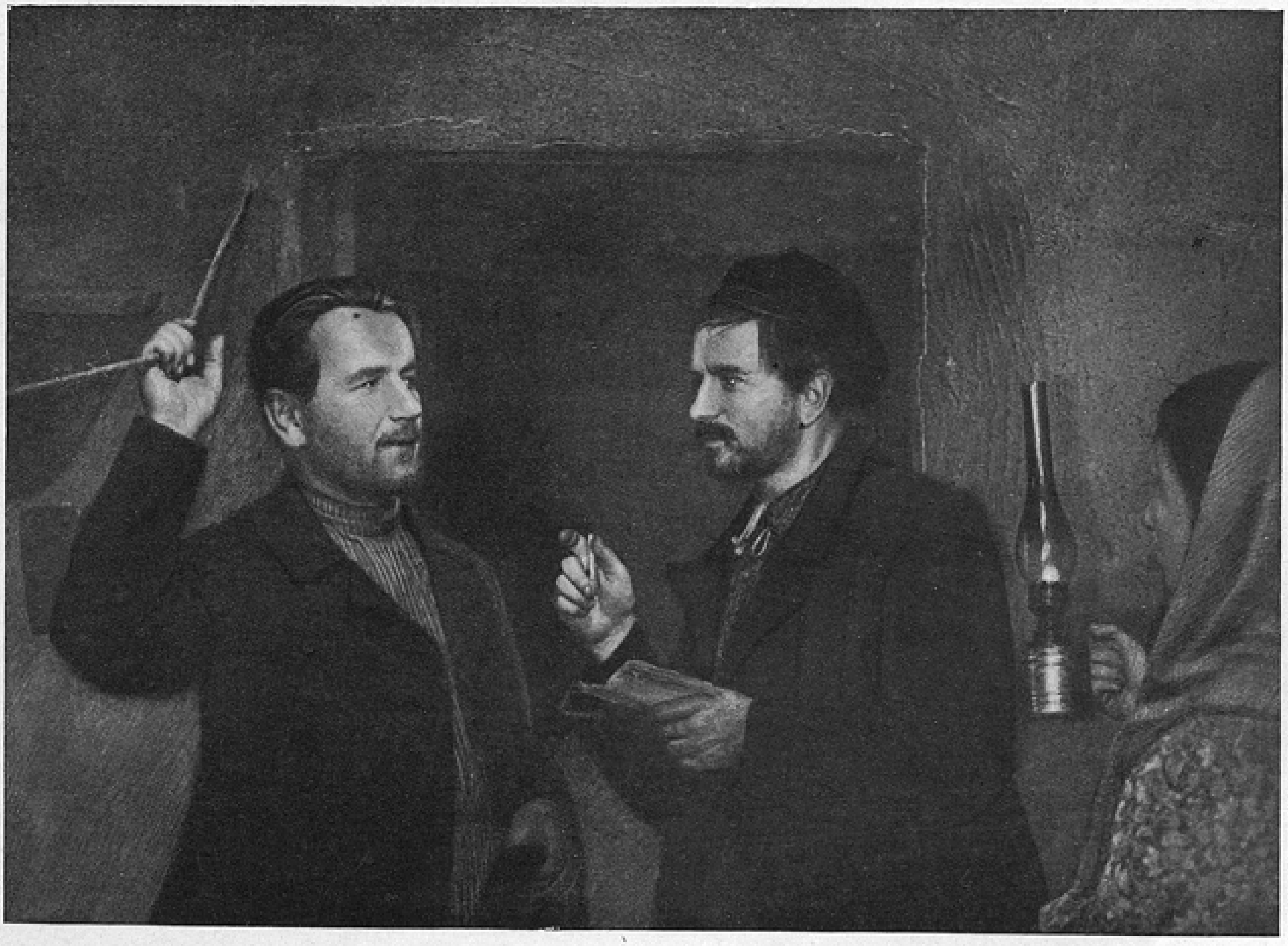
Мы должны повторить, что этот актер дает образец того, как нужно играть в картинах подобного рода. Можно только пожалеть, что остальной ансамбль не был хотя бы приблизительно на такой высоте. Картина могла быть значительно лучше и увлекательнее.

В целом фильм свидетельствует о том, что в приключенческом жанре имеется широкое поле для самых разнообразных поисков и достижений. Но также ясно и то, что этот жанр ни в коей мере производственно не может рассматриваться как низший. Недостаточно одного славного имени Жюль Верна, макетов и даже талантливого актера — нужны слаженный актерский ансамбль, квалифицированная группа и талантливая режиссура.

«ПОКОЛЕНИЕ ПОБЕДИТЕЛЕЙ»



Сценарий С. Рошаль и В. Строевой. Режиссер В. Строева. Операторы Л. Косматов и Н. Власов. Мосфильм. На фото наверху — арт. В. Соловьев в роли Андрейки; внизу — нар. арт. СССР Б. Щукин в роли Михайлова и заслуж. арт. Н. Плотников в роли Климова



СЦЕНАРНЫЙ ПОРТФЕЛЬ ОДЕССКОЙ КИНОСТУДИИ

Н. КЛАДО

Центральные театры обладают завидным правом выбора пьес. Право это завоевано наличием у этих театров своей художественной программы и творческих установок.

Театры периферии, в одиночестве представляющие драматическое искусство в своем городе, ставят лучшие пьесы, идущие в центральных театрах различных направлений. В этом трудность их работы, ведущая иногда к стиранию творческого лица не только театра, но и режиссуры и актеров.

Лучшие кинофабрики Советского союза объединяют творческих работников различных направлений. Лицо фабрики определяется именно ими. Все же есть и какая-то специфика, заставляющая автора нести сценарий именно на эту фабрику, а не на другую. Художественное единомыслие существует и внутри художественно-производственных объединений студий (например, на Ленфильме). Но фабрики, находящиеся на периферии, находятся в еще более сложном положении, чем периферийные театры — ставить хорошие сценарии центральных фабрик они лишены возможности, а обрести свою специфику другим, более сложным путем у них иногда нехватает сил.

Периферийные фабрики строятся в национальных республиках. Перед ними богатейшие возможности обрести свое лицо, приближаясь к народному искусству своей республики. Но, к сожалению, фабрики нацреспублик кроме, пожалуй, Грузии и Армении, не умеют эти возможности использовать.

В лучшем случае действие всех сценариев переносится в соответствующую республику. Часто фабрика, оторвавшись от своих корней, питается продукцией заезжих гастролеров, приносящих ей остатки своего «производства».

Ни о каких творческих установках руководства обычно говорить не приходится. Нет и идейного планирования. Темы мелки, серы. Студия зачастую становится поставщиком средних, серых картин, в лучшем случае стандартного качества, теряя свое лицо и доверие зрителя. Нет борьбы за фабричную марку, которой охвачены все другие предприятия нашей промышленности.

Все вышесказанное в значительной степени относится к одесской киностудии Украинфильма.

◆

В одесской студии свыше десяти режиссеров. По уточненному плану будет ставиться 5 картин в год. Но и для пяти групп сценариев нет. Те немногие сценарии, которые имеются в портфеле студии, весьма посредственного качества. Тут и законченные сценарии, и либретто, и сюжетные заявки. Они имеют разную судьбу. Часть принята, часть в резерве, некоторые отклонены. Но во всяком случае, все они заказаны фабрикой по утвержденным заявкам, и следовательно, в какой-то степени удовлетворяли руководство — во всяком случае идейно, тематически.

Как будто все сценарии актуальны. Во всех действие происходит на Украине, и даже главные действующие лица молоды (т. к. студия является комсомольской).

В качестве авторов студия привлекла многих писателей. Но мало пригласить писателей писать для студии сце-

«НАТАЛКА-ПОЛТАВКА». Режиссер И. Кавалеридзе. Оператор Топчий. Киевская студия Украинфильм. На фото нар. арт. И. Потаржинский в роли выборного

«КОНЦЕРТ БЕТХОВЕНА»

Режиссеры: М. Гавронский и В. Шмидтгоф. Операторы: Беляев и Роговский. Белгоскино. На фото нар. арт. В. Гардин в роли профессора

«ПАДЕНИЕ КИМАС-ОЗЕРА»

Сценарий Г. Фиша и Р. и Ю. Музыкантов. Режиссеры Р. и Ю. Музыканты. Оператор Е. Величко. Ленфильм. На фото арт. О. Жаков в роли Антикайнена, арт. Н. Крючков в роли Юкка и заслуженный арт. И. Чувелев в роли Патту

нарии. На первых порах писателю нужна квалифицированная кинематографическая помощь. И не каждый хороший писатель сможет написать сценарий для кино — ведь род произведений, над которым он привык работать, выбирается им неслучайно.

Одесская же студия, в погоне за именами, предлагала всем писателям, приезжавшим лечиться в окрестностях Одессы, заключать договоры, совершенно не считаясь с тем, в силах ли писатели эти договоры выполнить, и не обеспечивая им квалифицированную помощь. Так появились заявки Ю. Березина («Парусник «Товарищ») и Д. Лаврухина («Советская Молдавия»).

Последняя заявка особенно характерна. Материала в ней хватит для 10 картин. Это история одной семьи от гражданской войны до наших дней. Заявка содержит большое количество боковых линий, подробностей и второстепенных персонажей, совершенно ненужных для развития действия. Тут надо было помочь автору построить четкий сюжет. Но фабрика помочь писателю не смогла.

На примере другого сценария, написанного известным украинским писателем Аркадием Любченко, видно, в чем сказывается «помощь фабрики».

Тема, взятая Любченко, актуальна и интересна.

Это — стахановское движение в Донбассе. Называется сценарий «Тайна», он принят студией к постановке. Вот как строит Любченко сюжет.

На шахту приезжают новый инженер и рабочий-стахановец Андрей. Комсомолка Зина, работающая на шахте и уезжающая в город учиться, влюбляется в Андрея, принимая его за инженера. Поэтому письма с учебы она пишет инженеру. За Зиной ухаживал молодой коногон шахты, в течение всего сценария стремящийся узнать, кого же она любит. Вот кого любит Зина—и есть тайна, положенная в основу сценария. Вокруг нее строится сюжет, благополучно разрешающийся в конце, где распутываются все недоразумения.

Сценарий распадается на две части — комедийные сцены, вызванные возникшей путаницей, и сцены в шахтах, где рабочие борются за повышение производительности труда. Эти две линии связаны между собой только родственными взаимоотношениями героев. Осуществляют развитие этих линий различные люди. Молодежь, во главе с Зиной, ее подругой и коногоном гуляет в парке, поет песни и занята раскрытием этой «тайны»; а Андрей, отец Зины — старый рабочий — и другие шахтеры работают в шахтах. Вся изобретательность автора направлена на сцены, развивающие комедийную интригу. Сцены, где показывается стахановское движение, выглядят вставными хроникальными эпизодами и монтируются по принципу «а между тем...» со сценами любви и свиданий.

Подобное построение сценария обусловило и схематизм в развитии основных образов. Стахановец Андрей—персонаж, наиболее интересующий зрителя, подробно показан в сценах любви, наделен всеми качествами первого любовника, а вот свойства его, как стахановца, остаются невскрытыми. Между тем, это—основное.

Отец Зины — старый рабочий, говорит лишь пословицами. Он лишен интересных поступков, а главное, мысли.

Молодежь в картине поет песни и участвует в раскрытии тайны. Стремление молодежи к учебе и другие ее интересы показаны бледно. Образы схематичны, не развиваются, раскрывая идею, и «скрибовская» интрига автора пропадает даром. Причины недостатков сценария очевидны: писателя неправильно ориентировала студия, привив ему вместо знаний кинематографической специфики подражание шаблону.

Писатель И. Сенченко дал заявку «Василий Ильич». Действие происходит до революции в одном из украинских городов. Рабочие бастуют, требуя 8-часового рабочего дня и повышения зарплаты. Предприниматели отправляют все деньги в центральный город, чтобы снять с себя вину за невыплату денег рабочим и заставить их скорее стать к станкам.

Забастовка становится всеобщей, а за деньгами рабочие посылают своих представителей. Среди них герой — Василий Ильич. Несмотря на попытку предпринимателей инсценировать похищение денег посланцами, те доставляют деньги в город. Кончается картина судом над Василием Ильичом, которого по требованию рабочих царский суд освобождает.

Сценарий по теме и материалу приближается к «Юности Максима». Но вместо Максима, вырастающего под руководством старого большевика в революционера, Сенченко показывает уже сложившегося молодого рабочего Василия Ильича. Этот образ, судя по заявке, сух и догматичен. Автор наделяет его во что бы то ни стало героическими качествами. Но эти качества лишь декларируются, не подкрепленные никакими конкретными действиями. Вот, например, центральный эпизод. Забастовщики пришли в кабинет директора. Тот их иронически спрашивает: «А зачем вам 8-часовой рабочий день?» Никто не знает, что ответить. Смущенные рабочие почти побеждены. Они собираются уйти.

Тогда выступает Василий Ильич и говорит: «Нам нужен 8-часовой рабочий день, чтобы иметь время для учебы и досуга». И сразу все устраивается. Забастовка

«НАТАЛКА-ПОЛТАВКА». Режиссер И. Кавалеридзе. Оператор Топчий. Киевская студия Украинфильм. На фото арт. Е. Осмяловская в роли Наталки

продолжается только благодаря его ответу. Рабочие победили. Надуманность этой сцены очевидна. Однако только благодаря ей Василий Ильич и вырастает в центральную фигуру рабочего движения в городе.

У автора заметно стремление создать исключительность каждого положения. В приведенном эпизоде от одного ответа зависит судьба забастовки. Дальше бастует весь город — и власть в городе у забастовщиков. Кстати, это положение никак автором не использовано. Когда предприниматели отправляют деньги, то денег не оказывается сразу во всем городе и т. д.

Это стремление создавать нарочито исключительные положения создает схему, лишая события всех красок, а борьбу — ее трудностей, и внушает недоверие к описываемым автором событиям. Это же ведет и к схематизации характеров, наделенных лишь одной краской — черной или белой. Положительные их качества кажутся неоправданными, и героизму не веришь. Роста людей в процессе революционной борьбы нет. Пропадает идея сценария. Трудно, конечно, сделать окончательный вывод по заявке. Но заявка не дает оснований предполагать, что эти недостатки будут преодолены в сценарии.

Сценарий Н. Ковальчука «Девушка ищет прекрасного» претендует на постановку философской проблемы.

Действие в сценарии происходит в лаборатории научно-исследовательского института поведения человека. Ассистентка института, изучая проблему «желания первенства», исходя из ошибочных норм, делает ряд неправильных выводов, которые переносит в свою личную жизнь. В своих поисках абсолютно идеального человека, наделенного совершенными моральными и физическими свойствами, она делает ошибочный выбор, неправильность которого в конце сознает.

Н. Ковальчук пытается полемизировать этим сценарием со «Строгим юношей» Олеши. Но идея этого сценария чересчур абстрактна. Она высосана из пальца, в реальной жизни подобная проблема не существует. Поэтому сценарий является, как и «Строгий юноша», плодом малоудачных морализирующих размышлений автора. Полемичность оказалась мнимой, и разница между этими произведениями невелика.

Сценарий Ильиной «Переход через границу» рисует военную игру пионеров. Но сценарий порочен по своей установке, так как показывает маленьких ребят, вовлеченных в военизированные игры, не соответствующие их возрасту. Увидев на экране такую картину, ни одна мать не отпустит своего ребенка в пионерлагерь. Лишь после появившихся в печати статей, осуждающих практику подобного воспитания ребенка, руководство догадалось сценарий с производства снять.

Л. Кассиль и М. Юдин закончили по рассказу Л. Кассиля «Трансбалт» сценарий под названием «Земля Доброй Надежды». Сугубо личное восприятие материала, характерное для Л. Кассиля и создающее специфику его творчества в литературе, здесь помешало создать полноценное произведение.

Тема сценария — чудесный дворец, созданный для пионеров. Но вот как подходят авторы к его показу.

Внучка старого капитана, вышедшего на пенсию, заболевает. Навязчивое желание видеть своего деда опять на борту корабля не дает ей сил преодолеть болезнь. Тогда капитан принимает предложение командовать колоссальной моделью корабля, созданной во дворце пионеров. Этот корабль стоит на суше, но при помощи всяческих декоративных эффектов пиротехники создается впечатление его движения и путешествия по различным морям — от севера до юга. Комнаты дворца представляют собою отдельные страны, а дети, одетые в соответствующие костюмы,— жителей и животных этих стран. Таким образом, путешествующие на этом корабле гости могут побывать, не уезжая из своего родного города, во всех странах мира, знакомясь с природой и бытом их и перетерпевая всевозможные морские приключения (буря, качка и т. д.). Все это готовится к выздоровлению девочки Елочки. Но Елочка проснулась слишком рано и, думая, что спит, обошла сама весь дворец, перетерпев ряд страшных приключений.

Кассиль, с присущим ему мастерством романтизации материала, описывает похождения девочки, этой новой Алисы, в созданной для нее стране чудес. Построение сценария — показ всего материала сквозь призму больного сознания внучки капитана создает какой-то надрыв и внутреннюю трагичность произведения, снижая вызываемую им радость. Похождения Елочки во дворце пионеров показаны как кошмар спасающейся от преследований девочки. Спорно, стоит ли именно так показывать детям этот материал. Можно ли близкими экспрессионизму приемами делать у нас картину, да еще для детей младшего возраста. Ряд эффектных эпизодов, интересные образы мальчика, капитана, доктора теряют из-за этого свою реалистическую простоту. Во всяком случае, это интересный и своеобразный, хотя и спорный сценарий. Но сценарий не находит на фабрике режиссера.

Либретто колхозной комедии «Дружба» Непомнящего ничем не выделяется из ряда уже поставленных спортивных комедий. То, что действие происходит в колхозе, в колхозной футбольной команде, никак не отражается в построении сюжетных и комедийных положений. Либретто строится по образцу западных спортивных комедий и отечественного «Счастливого финиша» (Украинфильм).

Несколько интересных сцен, рисующих колхоз, не связаны с основным действием и поэтому не компенсируют бедности выдумки, приложенной к эпизодам и комедийным положениям, подкрепляющим основную линию сюжета. В лучшем случае, это будет рядовая средняя комедия.

На примере сценария И. Жиги «Молодой человек» наиболее разительно видны причины, определяющие недостатки сценарного портфеля студии.

Тема, выбранная автором, интересна. Ребята заканчивают последний год обучения в школе. Им предстоит выбрать себе дальнейший путь — определить свое место в жизни. У Жиги это здоровые, умные подростки, твердо уверенные в своей судьбе, стремящиеся к дальнейшей учебе. Но личное благополучие и уверенность в своих успехах не удовлетворяют их. Один из ребят, Рома, отстает. И все помыслы его сверстников направлены на помощь товарищу. В этом их направляет и помогает им комсомольский коллектив и преподаватели. Рома мечтает стать поэтом. Больное самолюбие мешает ему быть простым и принимать помощь товарищей. Индивидуализм Ромы отталкивает от него многих ребят. Но ненадолго. Он опять в их тесной семье и после переэкзаменовки вместе с ними поступит в вуз.

Основной недостаток этого сценария — избрание центральным образа Ромы. Это нехарактерный и неинтересный для перевоспитания объект. Отсюда и провалы в сюжете и слабый конец, где Жига не знает, как ему развязаться с героями и как распутать конфликт.

Сценарий написан с большим знанием материала и молодежи. Типы секретаря комсомольского коллектива, комсорга класса, девушек жизненны и интересны. Это мыслящая, не засушенная, не лишенная свойств своего возраста молодежь. Интересна и манера изложения, язык диалогов.

Сюжет сценария не содержит в себе какой-либо интриги. Все события развиваются вокруг желания ребят помочь своему товарищу. Естественность поступков школьников и логическая их последовательность лишают необходимости создавать эту интригу. В этом сценарии нет отрицательных персонажей, нет запутанных сюжетных ходов. Действие в нем развивается не по канону, а по мере развития идей, вложенных в сценарий автором, и герои постепенно раскрываются в течении сюжета. Подобное построение сценария имеет все права на признание.

Однако все это обречено на уничтожение. Согласно указаниям фабрики, Жига должен переделать сюжет своей вещи, создав в нем «увлекательную» интригу, — то есть лишить сценарий его обаяния и самостоятельности, нивелировать, приблизить к сотне других.

Сценарий Жиги еще очень сырой и во многом недостаточно выражает замысел автора. Но доработав его, из него можно создать интересную и творчески оригинальную вещь в том случае, если руководство студии не заставит его принять «приличный вид», т. е. стандартный.

Есть на фабрике и законченный, принятый к постановке сценарий для режиссера Маслюкова «Митько Лелюк». Написал его украинский писатель А. Головко. Сюжет его прост. Во время гражданской войны отряд красных стоял в одной из украинских деревень. Митько Лелюк — мальчик из этой деревни — увидал на проезжающей тачанке мальчика своего возраста, сидящего около пулемета.

Митько решил уйти с красными. Девочке Оленьке Митько говорит, что уходит пулеметчиком в отряд красных. Дальше весь сценарий показывает, как Митько добивается права стать к пулемету. Митько спасает раненого командира. Организует ему связь с партизанами и затем

-омогает освобождению из польского плена. Картина эта кончается тем, как Митько уезжает с отрядом на тачанке так же, как виденный им вначале другой мальчик.

Сделано много сценариев и картин об участии детей в гражданской войне. Отличие этого сценария в том, что, читая его, действительно веришь, что все совершаемое делается детьми.

Не так давно мы писали о сценарии «Федька» Д. Левина. В нем, как и во многих других, ребят заставляли совершать сверхъестественные героические поступки, выходящие за пределы возможности.

Герой подобного сценария обычно выделялся своей исключительностью среди остальных ребят, был своеобразным «военным вундеркиндом». Головко удалось этого избежать. У него в картине действует коллектив детей бедной части населения деревни, одинаково стремящихся помочь красным. Все они, как только представляется возможность проявить себя, одинаково героичны. Друг Митько Сашка, сопровождающий его во всех приключениях, не менее его героичен. Дети не становятся взрослыми, играя и развлекаясь, они не теряют своей детскости и участвуют по мере возможности в борьбе взрослых. Отношения к ним взрослых просты и лишены сюсюкания.

Очень тепло написан эпизод с маленьким Сережкой, стремящимся помочь партизанам раздобыть им недостающий замок (для пулемета). Он приносит обыкновенный дверной замок и вследствие своей порывистости открывает спрятанного командира, которого арестовывают поляки. Хорош эпизод, в котором деревенские ребята, увидев, как Митько прислуживает пану (нанялся, чтобы спасти раненого красного командира), избивают его. Митько хочет им отомстить, считая всех ребят своими пожизненными врагами. Но выполнить поручение командира без помощи остальных ребят он не может. Преодолевая гордость и обиду, Митько обращается к ним за помощью.

Преимущество сценария Головко — его конкретность. Не показывая всего жизненного пути Митько, в течение которого он перевоспитывается. Головко сумел средствами кинодраматургии на одном конкретном эпизоде, на очень ограниченном отрезке времени развернуть образ Митько, Сашки, командира, Оленьки и наметить их дальнейшее движение. Это умение особенно отрадно констатировать в сценарии, сделанном писателем. Четкое построение сюжета, определяемого темой и разрешаемого в компактном эпизоде, трудно и для кинодраматурга, а тем более для писателей, лишь начавших свою работу в кино. Головко, удачно построив сюжет, создал занимательный, полезный и профессиональный сценарий. Каждая деталь сценария обдумана.

Есть в этом сценарии недостатки, к которым относятся, прежде всего, схематичность в изображении врага и легкость победы над ним в конце. Но в общем это добротный сценарий, вполне пригодный для постановки и выделяющийся среди остальных сценариев одесской студии своей профессиональной сделанностью.

Вот почти и весь портфель фабрики. Тематический охват велик. Тут и стахановское движение — «Тайна», выбор профессии молодежью — «Молодой человек», дети в гражданской войне — «Митько Лелюк», дети в пионерском лагере — «Переход через границу», рабочая молодежь в годы реакции — «Василий Ильич», дворец пионеров — «Земля Доброй Надежды» и т. д.

Сюда надо добавить ведущую картину студии «Как закалялась сталь», сценарий для которой не готов. Переделку его студия собирается поручить Бабелю, или Левману, или Габриловичу, или Б. Левину. Эти колебания — или-или — показывают отсутствие единой художественной установки на этот сценарий, так как все привлекаемые писатели различны по творческому методу.

Получит еще студия сценарии Ковальчука «Петр Старостин» (гражданская война) и Ф. Кнорре «Варя» (об артистах во время гражданской войны.) Есть у фабрики и заявка Шаховского о молодом человеке современного революционного Запада. Но по этой теме не определена даже страна, в которой будет происходить действие.

Вот и весь сценарный портфель одесской киностудии.

Тематический охват велик, но качество выполнения сценариев чрезвычайно низко. Темы трактуются поверхностно и неглубоко. Круг авторов показывает отсутствие своих кадров и равнение на случайно заехавших писателей. Писатели не приносят студии свою наболевшую тему, на которую они предполагают писать литературное произведение.

Руководители студии забывают, что ни один писатель сразу не становится кинодраматургом, и не оказывают им необходимой помощи. А белле ристу сразу стать кинодраматургом почти так же трудно, как стать сразу поэтом.

Это создает и недостаточно серьезный подход самих писателей к работе для студии, приводит к невыполнению договоров или представлению неполноценных вещей.

В плохой работе писателей виновата сама студия в первую очередь. Очевидно она их не сумела заинтересовать, свести с режиссерами, обеспечить квалифицированной помощью, не такой помощью, которая была оказана А. Любченко по сценарию «Тайна». Отсутствие работы с писателями показывает ставку на самотек.

Условия Одессы действительно позволяют привлекать писателей, приезжающих туда на длительный отдых, для написания сценариев студии, но использование курортных поездок не должно превращаться в систему работы.

Писатели, которых привлекает студия, те же Любченко, Лаврухин, Сенченко и т. д., обладают достаточно большими творческими данными, чтобы создавать полноценные вещи и для кинематографа.

Своих кадров сценаристов одесская студия не имеет. Только украинская литература поможет киностудии найти свое лицо и создать подлинно ценные произведения.

Краткий и схематичный обзор сценарного портфеля показывает, что перспективы выпуска фильмов одесской киностудии нельзя назвать радостными. Какую интересную, волнующую тему выдвинула фабрика? Какого интересного режиссера или сценариста дала она кинематографии? Какую замечательную картину выпустила на экран?

Лежат на полке «Половодье» и «Застава у Чортова Брода». Гуляет серыми тенями «Кондуит», и готовится к выпуску поставленный Тасиным по очень посредственному сценарию «Назар Стодоля».

Первая комсомольская фабрика из года в год работает, выпуская так называемые «рядовые» фильмы, находясь в плену серости, неоригинальности мышления и творческой манеры. Попадающиеся оригинальные сценарии причесываются под общий стандартный фасон. Студия не участвует в общей борьбе за создание национальной украинской культуры.

Борьба за фабричную марку, за репутацию студии перед зрителем — вот насущная задача одесской киностудии Украинфильм. Единственное, что может вывести ее в шеренгу передовых,— это борьба за ведущую картину, за боевик против середняка.

НАД ЧЕМ РАБОТАЕТ

ФАКТЫ И ДАТЫ

◎ Кинодраматурги М. Блейман и М. Большинцов сдали весной 1936 г. киностудии Ленфильм сценарий «Воспитание чувств». Сценарий принят, но... не ставится.

◎ 31 октября 1935 г. киностудия Ленфильм заказала А. Каплеру, Л. Арнштаму, М. Розенбергу сценарий «Рассказ Филиппа Васильевича» (по рассказу М. Горького). Сценарий сдан, принят и даже включен в план. Однако сейчас сценарий «Рассказ Филиппа Васильевича» мирно покоится в архиве сценарного отдела.

◎ Писательница А. Караваева написала сценарий «Елена» о советской женщине, выросшей и воспитанной революцией. «Елена» обсуждена режиссерской коллегией студии Ленфильм. Сценарий принят, режиссер Д. Шпиркан хочет ставить картину, но... до сих пор вопрос о постановке этой картины висит в воздухе, а Д. Шпиркан простаивает.

◎ Драматург Е. Шварц и Н. Олейников сдали киностудии Ленфильм сценарий «Леночка и лев», являющийся продолжением серии фильмов о Леночке. Сценарий принят и... положен на полку архива студии.

◎ Начинающий кинодраматург А. Гутман сдал киностудии Ленфильм либретто сценария «Курсанты» на тему о воспитании первых командиров Красной армии в начале гражданской войны. Либретто принято. Сценарий по этому либретто не заказан.

◎ 17 апреля 1935 г. писателю А. Гарри заказан сценарий «А. Котовский». Срок сдачи — 1 января 1936 г. Сценарий не сдан. Студия расторгла договор.

◎ 27 мая 1935 г. А. Смирнова обязалась написать к 1 октябрю 1935 г. сценарий «Настоящая жизнь». Обязательство не выполнено. Договор расторгнут.

◎ 1 декабря прошлого года Л. Рубинштейн должен был сдать сценарий «Военная тайна». Сценария нет.

На советских экранах появилась первая картина с новой фабричной маркой «Союздетфильм».

В 1937 г. Союздетфильм, работающий под непосредственным руководством ЦК ВЛКСМ, должен выпустить 8 фильмов, а уже в 1936 г. руководство надеется сдать три картины: «Отец и сын», реж. М. Барской, «Дружба», реж. Васильчикова и «Остров сокровищ», реж. Вайнштока, не считая картины «Трое с одной улицы», фактически выпущенной бывшей детской студией ГУКФ. «Отец и сын» передан студии в съемочном периоде, два последних фильма явятся действительными первенцами студии, а намеченные сроки производства этих картин (в 4—5 месяцев) говорят о здоровых тенденциях молодой организации, о желании с самого начала взять хороший производственный темп.

Правда, наследство, полученное Союздетфильмом от прежних хозяев, мало располагает к оптимизму. На всем, начиная от помещения и кончая аппаратурой, лежит печать бесхозяйственности, запустения и развала. Но детская кинематография имеет своих энтузиастов, и вокруг них начинают собираться люди, горящие желанием создать крепкий творческий и производственный организм.

За 4 месяца существования студии надо было провести большую организационную работу — собрать творческие кадры, собрать имеющиеся детские сценарии у других киноорганизаций, получить их договоры, запустить в производство первые фильмы, и наконец, закончить картины Межрабпомфильма, переданные новой студии в незавершенном виде. Одновременно началась хозяйственная работа по ремонту помещения, оборудования и т. д.

Что же сделано? В основном укомплектован режиссерский состав. В студии будут работать М. Барская, В. Легошин, М. Донской, В. Вайншток, И. Сорохтин, А. Гиндельштейн, В. Немоляев, И. Савченко, В. Шнейдеров, Е. Шнейдер, В. Журавлев, Васильчиков и другие.

Немногие из перечисленных режиссеров работали до этого специально над детскими фильмами, но руководство студии, делая в основном ставку на молодых режиссеров, считает, что при соответствующем руководстве они смогут освоить детскую тематику и закрепиться на ней.

В настоящий момент уже снимают Барская и Васильчиков, запущены в производство фильмы В. Журавлева, ставящего «Сын родины» по сце-

«ОТЕЦ И СЫН» **Автор-режиссер М. Барская. Оператор Л. Форестье. Союздетфильм**

СОЮЗДЕТФИЛЬМ

нарию Бачелиса и Долгополова, и картина В. Шнейдерова по приключенческому сценарию Розенфельда «Ущелье алмазов». В производстве находится постановка «Остров сокровищ» режиссера Вайнштока. Для режиссера Легошина уже получен сценарий В. Катаева «Белеет парус одинокий» по одноименному роману этого писателя. В конце 1936 г. режиссер Легошин приступит к съемкам этого фильма.

Над сценарием для юбилейного фильма «Детство» Горького работают Груздев и Донской. Постановка поручается Донскому. Имеется первый вариант сценария. В январе должны начаться съемки с тем, что к 20-летию Октября фильм будет выпущен на экраны.

Есть у Гиндельштейна сценарий «Столица, открытая с юга», о героической борьбе китайской красной армии. Запуск в производство намечен на конец 1936 г.

Савченко пишет для себя сценарий по повести писателя Гайдара «Р.В.С.»

Режиссеру Пронину предполагают поручить постановку фильма «Агитмедведь» на материале гражданской войны по сценарию Кассиля и Юдина. Фильм будет рассчитан на ребят младшего возраста. Сценарий принят студией.

Кроме того, в студии группа режиссеров (Арустинская, Б. Журавлев и др.) работают над цветными короткометражками «Зверята и ребята» для дошкольников. Не имеют пока сценариев Сорохтин, Немоляев и Е. Шнейдер.

Таково в данный момент положение с производством в студии Союздетфильм.

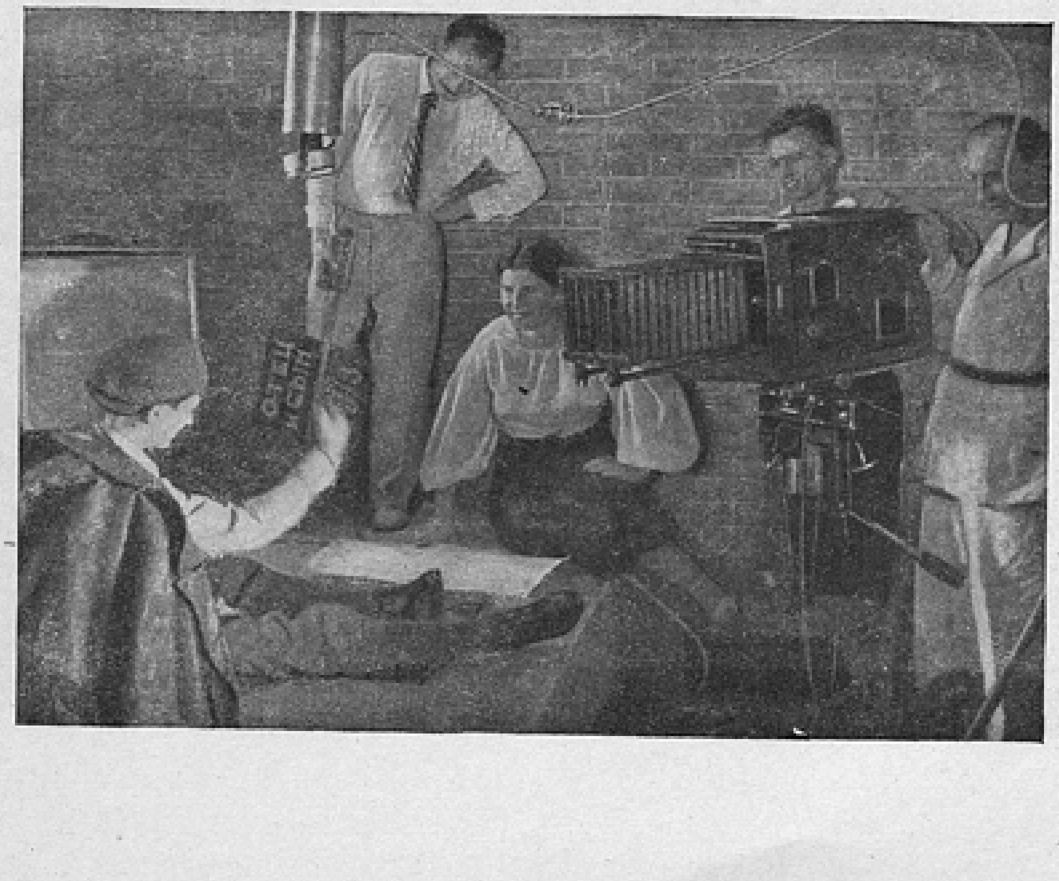
Перейдем к сценарному плану. Следуя опыту детской литературы, студия разбивает свои планы на три раздела по возрастному признаку. Фильмы для ребят старшего возраста 11—16 лет. Фильмы для школьного возраста 8—12 лет и фильмы для дошкольников 5—8 лет.

Наибольшие количества фильмов студия намечает для ребят старшего возраста, и поэтому этот раздел сильнее всего разработан в тематическом плане студии.

Студия имеет сценарий Гребнера «Военная тайна» по книге Гайдара. В октябре должен быть сдан сценарий Злобина «Салават Юлаев». К концу года ожидается биографический сценарий Всеволожского о Буденном.

«ОТЕЦ И СЫН»

Автор-режиссер М. Барская. Оператор Л. Форестье. Союздетфильм. На фото рабочий момент



ФАКТЫ И ДАТЫ

◆

◎ В. Каверин подписал договор на сдачу 1 марта 1936 г. сценария «Сверстники». Работа над сценарием не велась. Договор расторгнут.

◎ В. Шишков сдал первый вариант сценария «Золото» с четырехмесячным опозданием. Писателю продлен срок договора для дальнейшей работы над сценарием.

◎ Восемь месяцев назад должен был сдать сценарий «Дочка» В. Каверин. Пока сценария еще нет.

◎ М. Чумандрин обязался сдать сценарий «Северное сияние» 15 марта 1936 г. Ему снова продлен срок договора.

◎ К 1 сентября этого года М. Светлов должен был написать сценарий о возникновении комсомола. Работа над этим сценарием не начиналась и вестись, очевидно, не будет.

◎ В. Шаховской и М. Розенберг сдали первый вариант сценария...... в срок. Однако, он до сих пор не может поступить в производство, так как переделывается уже несколько раз. Окончательная сдача сценария продлена на неопределенный срок.

◎ В. Голичников и Б. Папаригопуло должны были сдать сценарий «Товарищи командиры» 1 сентября. Срок сдачи сценария пришлось продлить.

◎ К 1 июля обязался сдать сценарий «Моозунд» О. Брик. Сценарий не сдан до сих пор, несмотря на то, что О. Брик много раз подтверждал свое обязательство точно соблюдать сроки.

◎ Не меньше запаздывает В. Саянов, обещавший написать к 1 июля сценарий «Родина» об обороне красного Питера от немцев.

◎ Не сдан в срок (1 июля) сценарий «Диспетчер» писателем Л. Рахмановым. Срок договора продлен.

◎ М. Розенфельд и И. Зельцер сдали киностудии Ленфильм сценарий приключенческого фильма на современном материале «Морская тайна». Сценарий принят к постановке и... попал в архив сценарного отдела.

ФАКТЫ И ДАТЫ

◎ Сценарий Бела Балаша «Интернационалисты» был принят киевской студией в августе 1935 г. Сценарий получил хорошую оценку, а автор был премирован за сдачу сценария по просьбе дирекции раньше срока.

Прошел год. Сценарий в производство не вступил и в плане Украинфильма не значится.

◎ В начале этого года Мосфильм горячо заинтересовался писателем Вирта. Было получено согласие автора на экранизацию его романа «Одиночество» и был приобретен у Вирта сюжет «День третий» о стахановском движении. На этом работа студии с писателем Вирта закончилась. Для превращения романа «Одиночество» и сюжета «День третий» в сценарий до сих пор ничего не предпринято.

◎ Написанный и принятый к постановке сценарий Шолохова и Шенгелая «Поднятая целина» (1934) до сего времени не реализован.

Ссылаться на отказ Госкинпрома Грузии от этой постановки неубедительно — вряд ли эта тема не могла быть экранизирована на одной из центральных киностудий.

◎ Не поставлен также сценарий Либединского, Калатозова и Бартенева «Бабье лето», сданный в 1934 г. в ГУК.

◎ Сценарий Л. Рубинштейна и Н. Абрамова «Тропа самураев» так и не увидел экранов. Из-за ликвидации Востокфильма и организационной неразберихи этот сценарий, принятый всеми инстанциями, так и остался в архивах кинoорганизаций.

◎ Первая серия фильма «Трое с одной улицы» выпущена и идет на экранах. Между тем готовый и утвержденный сценарий второй серии фильма лежит без движения, а режиссер Шпиковский никак не используется.

◎ С писателями Лаврухиным и Черненко из-за безнадежной просрочки сдачи сценария «Сталинград» Мосфильм был вынужден расторгнуть договор.

О жизни старой гимназии (1904—1905) пишет сценарий «Голубое и розовое» драматург А. Бруштейн.

Студией принято либретто Пливье «Приключение Ватахуало» о революционно-освободительном движении в Чили.

А. Фадеев разрешил студии экранизировать главу о семье Борисовых из его книги «Последний из Удегэ». Сейчас ведутся переговоры с рядом авторов о написании сценария по этому материалу.

Итак, тематика гражданской войны и история революционного движения разработана довольно подробно. Но как только начинаешь искать в списках сценарного отдела произведения из жизни советской школы, о текущих событиях в жизни нашей родины, о ребятах сегодняшнего дня, — наталкиваешься на явное неблагополучие.

Готовых сценариев, кроме запущенного в производство «Сына родины», нет совсем. Союздетфильм рассчитывает в сентябре получить сценарий Валериной и Любимовой «Сережа Стрельцов» по одноименной пьесе. О. Леонидов пишет сценарий «Наша родина». Г. Гребнеру заказан сценарий о школе. Над единственной во всем плане комедией «Без товарищей» работает Ивантер. И, наконец, Кассиль должен сдать в конце 1936 г. сценарий юбилейного фильма «Три точки» о наших летчиках и их замечательных перелетах.

Этим и исчерпывается список сценариев на современном материале для ребят старшего возраста.

Кроме перечисленных вещей, в плане фигурирует сценарий Б. Балаша о Моцарте, Оппендака и Иванова «За океаном» о жизни еврейских ребят в Америке и либретто научно-фантастического фильма «Аремида» Шапиро и Казанцева.

Ведутся переговоры с Паустовским о сценарии к Пушкинскому юбилею «Арина Родионовна».

Студия собирается развернуть работу по экранизации некоторых произведений Чехова, Джека Лондона, Стивенсона.

Сценариев для ребят младшего возраста в плане сценарного отдела значительно меньше, всего 4—5 названий. Панферов пишет о детях новой деревни, Гаврилов—о советских подводниках, Гайдар—сценарий «4 блиндажа», В. Смирнова — «Счастливое детство» и Бианки — «Лесные разведчики».

Количество заказанных сценариев настолько незначительно, что можно опасаться, что ребята младшего возраста опять останутся без картин.

Для дошкольников студия готовит ряд короткометражных сценариев, (часть из них проектируется как цветные).

Принят сценарий Эмден «Кот, петух и лиса». В этом фильме будут сниматься только дрессированные звери. Для работы над фильмом приглашена дрессировщица Горбачева, проделавшая подобную работу для фильма «Джойка» (Мостехфильм). Если этот опыт удастся, студия предполагает сделать еще такой же фильм «Таня, Петя и звери», сценарий которого на всякий случай уже заказан. Писатель С. Маршак приступает к работе над сценарием о детской железной дороге, в котором будут использованы его произведения: «Рассеянный с улицы Бассейной» и «Дама с багажом».

Получено разрешение на экранизацию горьковской сказки об Иванушке-дурачке. Сценарий будет писать В. Б. Шкловский.

Вот примерное содержание сценарного плана Союздетфильма. Что же бросается в глаза после беглого перечня тем и авторов?

Неизмеримо большее место в плане занимают фильмы для ребят старшего возраста. По существу ряд вещей явно рассчитан на юношескую и взрослую аудиторию.

Как уже указывалось выше, совсем обойдены интересы ребят-школьников, т. е. основного зрителя детской кинематографии. Тематически план построен неравномерно: исторической тематике отдано явное предпочтение перед современной. Очень плохо обстоит дело с жанровой направленностью плана. Совсем нет комедий (один сценарий Ивантера «Без товарищей»). В 1937 г. посмеяться ребятам в кинематографе будет трудно! Они увидят тяжкое дореволюционное прошлое своей родины, печальную жизнь ребят за рубежом, героические годы гражданской войны, но веселых картин о своем счастливом детстве, о своих сверстниках, о жизни окружающих их взрослых им не покажет Союздетфильм, если судить по тем сценарным заготовкам, которые ведутся сейчас. Эту ошибку руководство студии должно немедленно исправить, ибо детский зритель больше, чем любой другой, нуждается в веселых и жизнерадостных кинопроизведениях.

Готовых сценариев в студии мало. По этой причине уже простаивает несколько режиссеров. А между тем, не использован готовый и утвержденный сценарий II серии «Трое с одной улицы», в то время как I серия этого фильма хорошо принята зрителем. Не закреплен почему-то в детской кинематографии режиссер Шпиковский, создавший этот первый фильм, носящий марку «Союздетфильма».

Студия может несомненно освоить производство большего количества картин, чем запланированное, т. к. в ее распоряжение предоставлена помимо студии бывшей «Рот фронт» и 2-я кинофабрика Межрабпомфильма на Ленинградском шоссе.

Неблагополучно в Союздетфильме с актерским вопросом. Взрослые в детских картинах, как правило, обычно играют плохо. Мы очень редко видим актеров-мастеров, снимающихся для ребят.

Поэтому одной из первых задач Союздетфильма было привлечь к работе крупных актеров кино и театра, сгруппировать их вокруг студии, заинтересовать работой в детской кинематографии. На самом деле произошло обратное. Штат актеров бывшей ф-ки «Рот фронт» был распущен, причем уволенными оказались такие актеры, как засл. арт. Кузьмина, засл. арт. Комаров, Г. Кравченко и др.

Руководство студии ссылается на то, что эти артисты постоянно заняты на работе в других студиях и их пребывание в штате носило чисто формальный характер.

Этот довод явно не основателен. Студия не попыталась даже обеспечить этих актеров интересной работой и сохранить их в новом коллективе.

Сейчас студия переживает такой же актерский кризис, как и все киноорганизации.

Вообще чувствуется, что организационно-хозяйственная работа первых месяцев несколько заслонила творческую, чем следует объяснить недостатки сценарного плана, трудности с актерами и т. д.

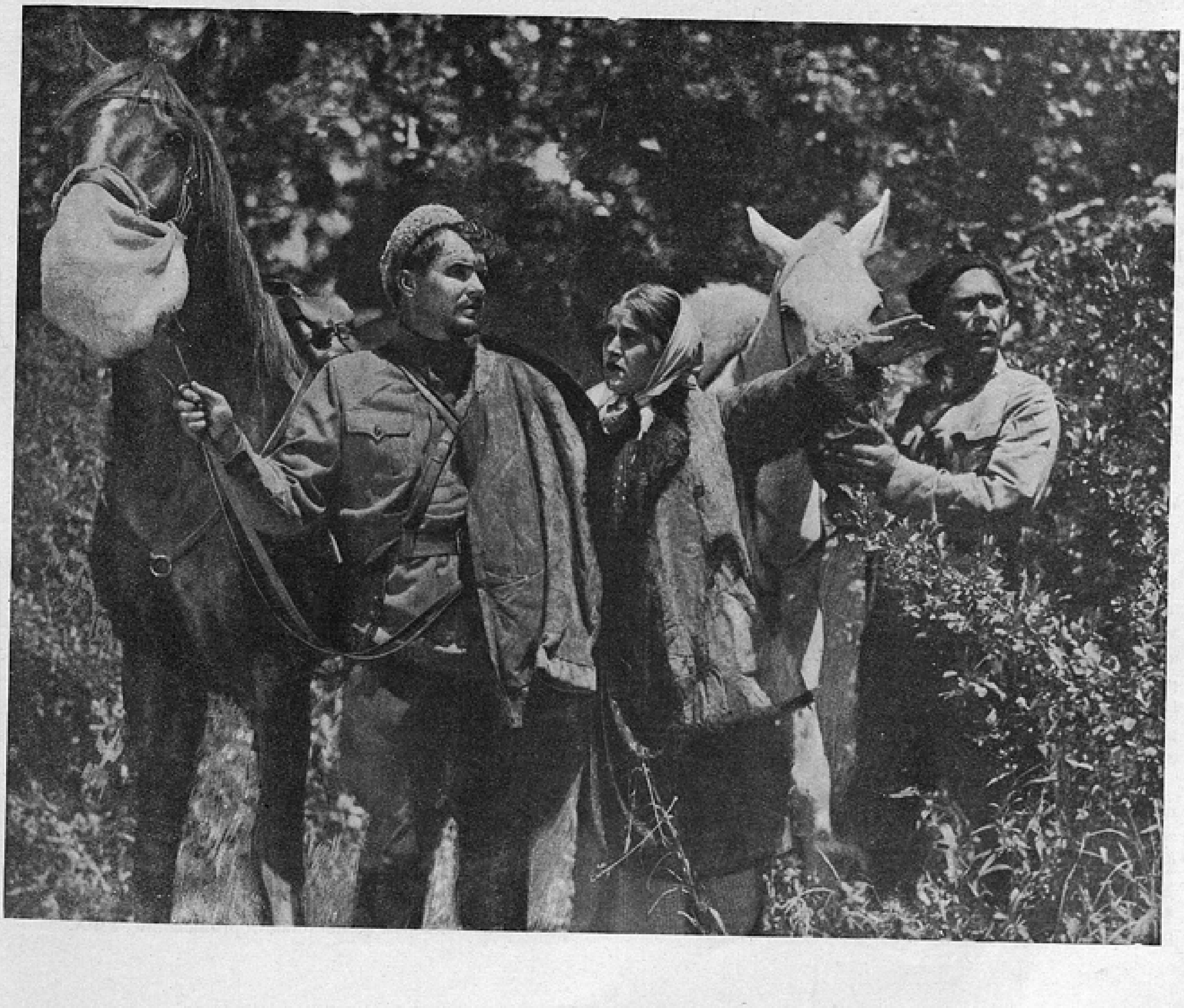
Делать какие-нибудь окончательные выводы о работе Союздетфильма преждевременно. Несомненно сейчас только то, что объединение разбросанных карликовых студий и централизация руководства уже дали положительные результаты.

Нужно пожелать молодой студии быстрее освоить весь положительный опыт советской кинематографии, не заражаясь теми дурными традициями, косностью и консерватизмом, которые не изжиты еще многими из наших старых киноорганизаций.

«ОТЕЦ И СЫН». Автор-режиссер М. Барская. Оператор Л. Форестье. Союздетфильм

«ФЕДЬКА»

Сценарий Д. Левина. Режиссер Н. Лебедев. Оператор В. Чулков. Ленфильм



КИНЕМАТОГРАФИЯ ИСПАНСКОГО НАРОДА

А. НОВОГРУДСКИЙ

Героическая борьба трудящихся Испании против кровавого фашизма развертывается не только на полях сражений, где лучшие сыны и дочери испанского народа с оружием в руках отбивают натиск озверелых фашистских бандитов, — пламя гражданской войны перекинулось также па головные участки культурного фронта — литературу, театр и кино.

Перед каждым работником искусства поставлен вопрос: «за или против?»

Пламенные, незабываемые воззвания народного фронта, речи Пассионарии, песни, с которыми идут в бой пролетарии Испании, и наспех сделанные военные фильмы войдут в историю испанского искусства как документы периода великой борьбы испанского народа.

Что представляла собой испанская кинематография накануне гражданской войны?

Предшествующий год был периодом укрепления национального испанского кинопроизводства. Правда, буржуазная кинематография Испании не создала крупных художественных произведений, но она тем не менее обеспечила себе довольно твердое положение на внутреннем рынке и даже попыталась вырваться за границу, в частности в страны Латинской Америки.

Еще пять лет тому назад американская продукция почти безраздельно господствовала на пиренейских экранах. В 1931 г. около 85% прокатных контингентов Испании составляли американские фильмы. Национальное производство по своему объему не превышало 20—25 полнометражных единиц в год и по техническому уровню никак не могло соперничать со своими мощными северными и западными конкурентами.

Благодаря усиленной протекционистской кампании за последние месяцы испанское кинопроизводство значительно окрепло.

В прошлом году испанские студии выпустили уже свыше 40 картин, а программа 1936 г. состояла не менее чем из 50.

Значительно развернулась деятельность основных испанских производящих организаций: C. I. F. E. S. A. Sifesa — сокращенное наименование индустриальной компании испанского кино), Сопрофильм, Атлантикфильм и др. Среди этих фирм Sifesa закрепила за собой первое место как по количеству фильмов, так и по качеству ее творческих кадров: у нее работали режиссеры Флориан Рей и Бенито Перохо и наиболее популярные испанские «звезды», Империо Аргентина, Каролина Барсена и другие, широко известные зрителям Испании, Мексики и Аргентины.

По жанровым признакам испанская продукция в общем мало чем отличается от американской. Здесь мы наблюдаем то же увлечение опереттой, ревю, пышными «историческими» фильмами, ставку на театральный боевик (в этом довольно однообразном потоке, по отзывам мировой печати, выделяются за последний год картины «Морена Клара» Флориана Рей и «Вербена де ля Палома» Бенито Пероха).

Было бы наивно думать, что кинематографические дельцы всего буржуазного мира и в первую очередь Америки просто и мирно отказались от покушений на гегемонию в испанской кинематографии. История испанской кинематографии последних лет вся проходит под знаком ожесточенной борьбы отдельных капиталистических групп за сохранение старых и завоевание новых позиций на испанском кинорынке. Не следует забывать, что кинематографическая сеть Испании насчитывает 3 450 кинотеатров (из них 1 550 звуковых и 1 900 немых, преимущественно в глубокой провинции), а это представляет собой лакомый кусок для рыцарей кинематографического «бизнеса».

Какое значение придавала американская кинематография испанскому кинорынку, наглядно показывает следующий факт. В октябре прошлого года испанский Совет министров принял решение о запрещении всей кинопродукции одной крупной американской фирмы за выпуск фильма, якобы оскорбляющего национальное достоинство Испании (речь шла о картине производства Парамоунт «Дьявол — это женщина» с участием Марлен Дитрих). После этого злосчастный фильм был немедленно снят с международной выставки и изъят из обращения во всем мире. Но этого мало: самый негатив фильма был торжественно сожжен в присутствии испанского посла в Вашингтоне.

Картина соотношения сил в этой борьбе за испанский экран была такова: за 1935 г. из США было импортировано 210 картин (против 250 в 1934 г.), из Германии — 130 (соответственно 100), из Франции — 50 (70), из Англии — 35 (20), из Италии — 10 (11), из Швеции — 3 (6), из Чехословакии — 3 (6), из Мексики — 10 (4) и из Аргентины — 1.

Кроме того были ввезены два фильма из Советского союза — «Чапаев» и озвученный «Броненосец Потемкин», которые завоевали колоссальную популярность у самых широких масс испанского зрителя. Влиятельный парижский журнал «Синематографи-Франсез» писал по этому поводу (27/VI 1936): «Фильмы социального характера имеют большие шансы на успех (в Испании — *А. Н.*) по причине благоприятной политической ситуации: «Чапаев» и звуковая версия «Потемкина» полностью подтверждают это положение».

Всего на испанские экраны было таким образом выброшено в прошлом году 454 заграничных фильма — ровно на 20 меньше, чем в предыдущем, причем в смысле количественном ведущее место осталось за Америкой, хотя германская национал-фашистская кинематография делала отчаянные попытки более широко закрепиться в Испании.

Все основные американские фирмы — Уорнер, Фокс, Юнайтед Артистс и др. — имеют свои представительства в Мадриде и Барселоне.

Среди больших прокатных компаний, работающих в Испании, мы находим также Allianza Cinematografica Espanola (кинематографическое объединение). Под этим пышным «патриотическим» наименованием скрывается агентство германской национал-фашистской организации УФА.

К СОБЫТИЯМ В ИСПАНИИ

Производство Союзкинохроники
Операторы Р. Кармен и Б. Макасеев

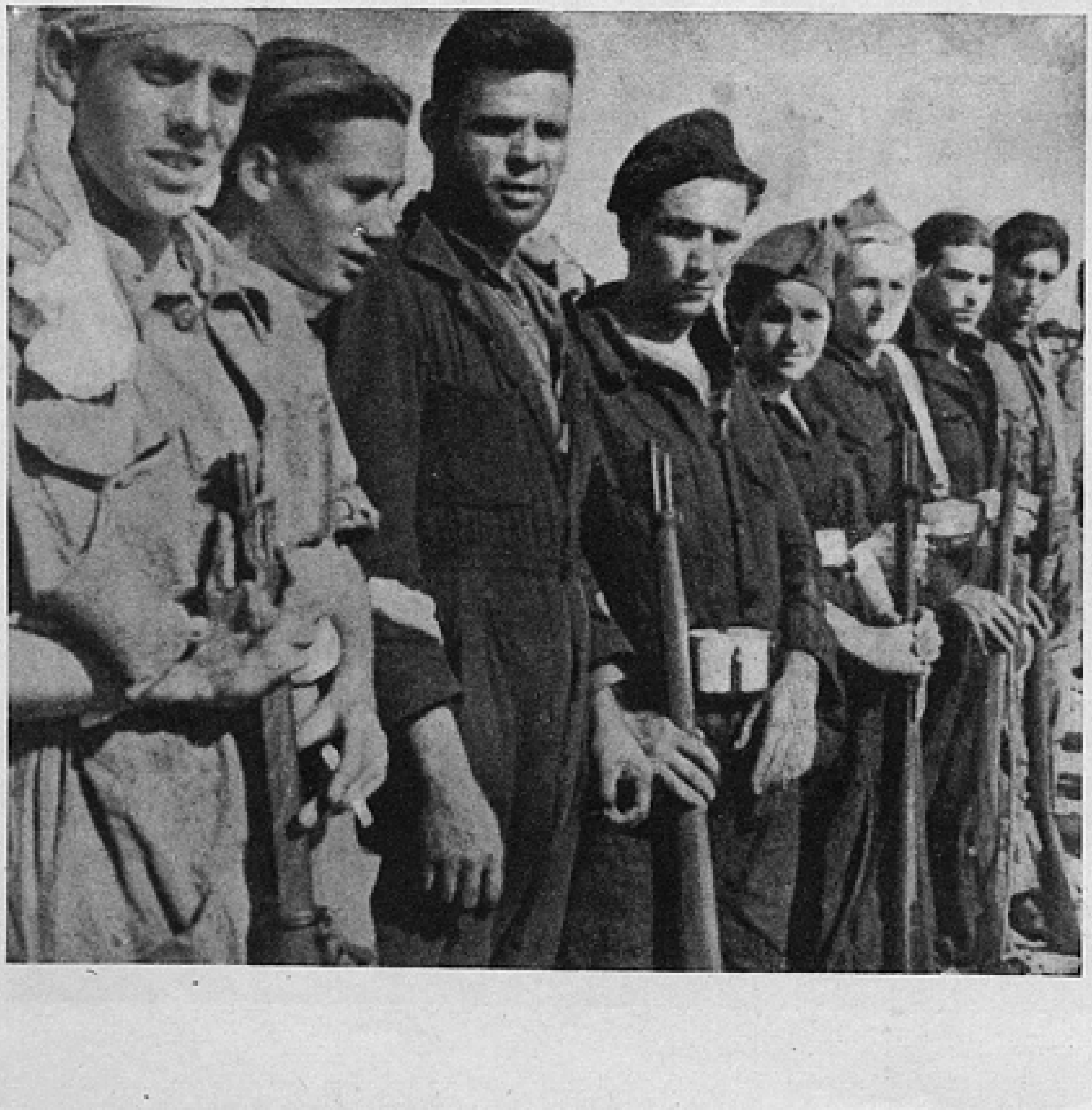
На фронт! На фронт! Эта мысль у каждого, кто взял в руки винтовку

Рабочая молодежь проходит военное обучение

Отряды народной милиции охраняют мирный труд крестьян

К СОБЫТИЯМ В ИСПАНИИ
Производство Союзкинохроники
Операторы Р. Кармен и Б. Макасеев

Женщины Испании вступают в ряды республиканских войск



Горняки и крестьяне формируют отряды народной милиции

Но, как мы уже говорили, в прошлом году особенно интенсивно продолжался процесс укрепления «отечественной» кинематографии за счет ее иностранных конкурентов.

При первых же орудийных залпах гражданской войны буржуазная кинематография Испании прекратила свою деятельность.

Кинопроизводство фактически остановилось. Кинематографические дельцы попрятались в кусты в ожидании лучших времен. Реакционная американская печать подняла неистовый визг об анархии в испанском кино. Перед нами любопытный фотодокумент: снимок с бумаги, вывешенной на дверях барселонского представительства Юнайтед Артистс, в котором консул США предупреждает, что «в помещении Лос Артистс Ассоциадос имеется американская собственность, которая подлежит уважению».

Представители крупнейших американских фирм поспешно взяли отпуска и уехали «отдыхать» за границу.

Большинство кинотеатров страны закрылось. Как только прошла горячка первых боевых дней, на свободной территории Испании организации трудящихся, примыкающие к народному фронту, начали овладевать отдельными участками кинематографии.

В Каталонии был создан еще в августе Комиссариат зрелищ (под руководством Карнера Рибалта), которому были подчинены все киностудии, лаборатории, прокатные организации и т. д.

Творческие работники и служащие кинопредприятий Барселоны объединились в профсоюз зрелищ, связанный с анархосиндикалистской Национальной конфедерацией труда. Комитет этого союза осуществляет контроль над деятельностью театров и организует производство фильмов (об этом подробнее мы сообщаем ниже).

В конце августа кинотеатры Барселоны открылись вновь после трехнедельного перерыва на совершенно новых началах. Они представляют собой кооперативные организации рабочих и служащих, работающие под руководством профсоюза. Каждый работник кинотеатра по новому порядку получает определенную часть сбора. Интересно отметить при этом нерешительную и половинчатую позицию, занятую Национальной конфедерацией труда по отношению к прежним владельцам кинотеатров. Бывшие театровладельцы не только не отстранены от участия в прибылях, но они получают 200 условных долей прибыли кинотеатра, в то время как механик получает 100 долей, контролер, электромонтер и музыканты оркестра —90, а уборщица—80.

Входные цены в кинотеатрах снижены применительно к материальному уровню трудящихся. Принимаются меры к улучшению культурного обслуживания зрителей.

По сообщению американской «Фильм Дейли», специальным декретом Комиссариата зрелищ запрещены все реакционные фильмы, «дискредитирующие концепцию свободы».

Вместе с тем началась борьба за создание нового репертуара, отвечающего духу борьбы испанского народа против фашизма.

Наиболее гибкой в смысле быстрого реагирования на запросы массового зрителя, естественно, оказалась хроника. Испанские операторы показали чудеса профессионального героизма; некоторые из них погибли у съемочных аппаратов на фронтах.

В Барселоне было выпущено объединенными в профсоюз киноработниками несколько документальных фильмов из материалов хроники. Первый из них показывает подавление фашистского мятежа в Барселоне. Перед зрителем проходят недавние баррикадные бои, с экрана звучат выстрелы, боевые песни, лозунги народного фронта.

Наэлектризованный зал часто разражается овациями и восторженными возгласами по адресу народных героев.

Другой аналогичный фильм переносит зрителя на сарагосский фронт, показывает дорогу через арагонские равнины, боевые будни народной армии, горящие здания, разрушенные фашистами.

Насколько живо откликается эта хроника на текущий момент, показывает удивленный вопрос одного из зрителей на просмотре:

— Как! А где же Оэзра?

Оэзра была атакована в этот же день; нетерпеливый зритель хотел сейчас же, немедленно видеть это на экране.

Сесиль Пьеро, корреспондент французского журнала «Сине-Монд», так характеризует описанные выше фильмы.

«Настоящий честный документ, без излишних трюков. Крупными планами он показывает суровых бойцов народной милиции, не отдавая предпочтения ни высшему начальнику, рабочему-электрику Буррути, ни капитану Менеа, которого узнают по его широкополой шляпе («Эге! Панчо Вилла!» — кричат в зале)».

Чрезвычайно интересны также попытки создания художественного фильма, пропагандирующего идеи народного фронта. Обстановка для этой работы конечно очень сложна. Тем не менее в Бюро агитации и пропаганды (при той же самой Национальной конфедерации труда) учреждена специальная кинопроизводственная организация под руководством Матео Сантоса.

Первая ее постановка «Юлио Рохо и Негро» — сюжетный фильм на материале последних боевых событий. Режиссером фильма является сам Матео Сантос.

Эти первые, наспех создаваемые, часто художественно наивные пропагандистские картины во многих отношениях напоминают знаменитые агитфильмы первых лет нашей революции. Кинематография народного фронта делает только начальные шаги. Первые фильмы — анархосиндикалистские — не смогут полностью ответить на идейные запросы широких масс испанских трудящихся.

Общеизвестно, что любимейшей картиной испанского народа является наш «Чапаев», которого показывают бойцам перед отправлением на фронт [1].

Тем не менее самый факт появления этих картин чрезвычайно интересен и заслуживает внимательного изучения.

Должно пройти еще некоторое время, прежде чем новые кадры киноработников республиканской Испании полностью овладеют таким мощным орудием массовой агитации, как революционное киноискусство.

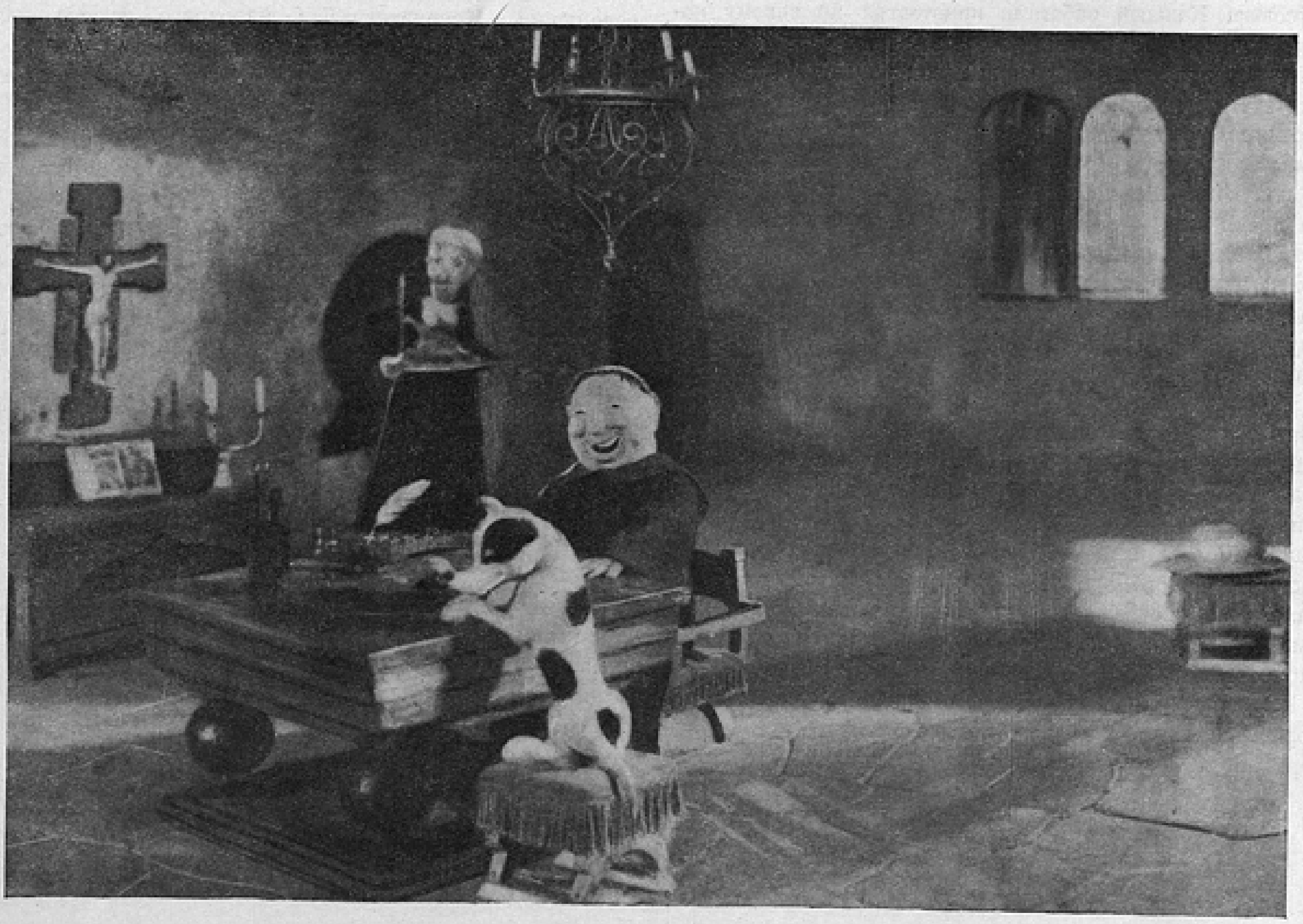
Можно не сомневаться, что в недалеком будущем, разгромив кровавые фашистские банды, свободный испанский народ сумеет поставить кинематографическое искусство на службу своим общественным интересам.

---

[1] Когда этот номер был уже сверстан, пришли сообщения о громадном успехе, которым пользуется в Испании другой советский фильм — „Мы из Кронштадта". Фильм о героической борьбе советских моряков и красноармейцев за Петроград воодушевляет бойцов правительственных войск Испании на борьбу с фашистскими мятежниками.

«ЗАВЕЩАНИЕ»
Цветной об'емно-мультипликационный фильм

Постановка засл. арт. А. Птушко. Режиссер И. Склют. Художник Бейтнер. Мосфильм



«ЛИСА И ВОЛК»
Цветной об'емно-мультипликационный фильм

Режиссер С. Мокил.
Художник Ю. Попов.
Мосфильм

„ЗОРИ ПАРИЖА“

А. МИХАИЛОВ

Рисунки художника И. Шпинель к фильму «Зори Парижа»

«Зори Парижа» — так называется сценарий Г. Рошаля и Г. Шаховского, на-днях вышедший из печати [1]. По этому сценарию снимается фильм, посвященный Парижской коммуне. Тема Парижской коммуны не в первый раз привлекает внимание мастеров советской кинематографии. Она была, в частности, воплощена в картине «Новый Вавилон» режиссеров Козинцева и Л. Трауберга. В «Новом Вавилоне» наряду с яркой стилизацией буржуазной Франции эпохи 70-х годов, стилизацией, формально подчеркнутой приемами импрессионизма, был создан авторами ряд замечательных по своей социальной остроте и реалистичности эпизодов. Таков, например, финальный эпизод, в котором отважные коммунары погибают со словами: «Мы еще вернемся в ваш Париж», сцена в прачечной и др. Но при наличии этих эпизодов все же сама Коммуна, пролетарский Париж в картине «Новый Вавилон» были показаны в общем слабее, нежели буржуазный Версаль, и, кроме того, в этом показе чувствовалась некоторая болезненная экспрессионистичность, мешавшая до конца развернуть сущность героической борьбы коммунаров.

«Зори Парижа» построены в основном на показе самой Коммуны и коммунаров. В ряду героев этого произведения выделены и известные исторические деятели Коммуны (Риго, Клюзере, Делеклюз, Домбровский и др.) и персонажи, в облике и судьбе которых обобщены черты и судьбы тысяч коммунаров. Таковы Этьен Миляр и его отец — представители двух поколений парижского пролетариата, воплощающие лучшие черты и особенности революционного авангарда рабочего класса эпохи Коммуны; в частности Этьен Миляр связан с Интернационалом и переписывается с К. Марксом. Сестра Этьена Катрина Миляр воплощает героизм пролетарских женщин — защитниц Парижской коммуны: она дерется с версальцами плечом к плечу с мужчинами-коммунарами и создает женский батальон. Наконец, лионский башмачник Этьен Горро, пришедший в Париж, после подавления восстания в Лионе олицетворяет трудящиеся массы провинции.

Интернациональный характер борьбы коммунаров показан в лице командира батальона иностранцев Штайпера. Таковы действующие лица сценария «Зори Парижа», представляющие коммунаров.

Со стороны версальцев главными действующими лицами являются Тьер и фабрикант Вессе. Через последнего Тьер организует подкуп колеблющихся национальных гвардейцев (Фраппо) и добычу денег из французского банка (с помощью контрреволюционера маркиза Дюплена, правящего банком и водящего за нос делегата Коммуны в банке Беле).

Драматургия сценария строится на трех линиях событий. Первая — борьба версальцев и коммунаров, наступление Домбровского на Версаль, взятие замка Бэкон и крушение плана Домбровского из-за отсутствия подкреплений. Это основная драматургическая линия, с которой органически связаны линии и эпизоды, подчиненные ей. Она завершается наступлением версальцев и гибелью Коммуны. Вторая линия — это внутренняя борьба в самой Коммуне. Коммунист Этьен Миляр, бланкист Риго и польский революционер, генерал Коммуны, Домбровский — воплощают тенденцию наступательных действий Коммуны и радикальных быстрых мероприятий по созданию революционной армии. Другая тенденция представлена военным министром Клюзере и делегатом в банке Беле. Первый из них считал, что борьба с Версалем может вестись только регулярной армией, он занят проектом ее создания вместо того, чтобы разгромить версальцев имеющимися силами.

Своей тактикой Клюзере облегчает Тьеру задачу стягивания контрреволюционных сил, дает ему время договориться с немцами об отпуске французских солдат, взятых в плен во время франко-прусской войны, и, наконец, организовать наступление на Париж. Беле, храня, якобы, скудные запасы французского банка и отказывая на этом основании в выдаче денег Коммуне, помогает тем самым Дюплену финансировать вооружения контрреволюционеров.

Наконец, якобинец Делеклюз, совершающий, по словам Этьена, «ошибки великодушного сердца», пытаясь примирить обе тенденции и оставаясь на почве законности, фактически помогает второй тенденции.

Когда преступная тактика Клюзере становится очевидной для Коммуны и когда Коммуна переходит к

---

[1] Г. Рошаль и Г. Шаховской, Зори Парижа. Киносценарий. Объед. гос. изд. «Искусство», стр. 133, ц. 5 р.

более решительным мероприятиям — это оказывается уже поздно, и революционным членам Коммуны остается только героически погибнуть в борьбе с наступающей контрреволюцией.

Третья линия сценария—отношения Катрины и Эжена, построенные на лирических мотивах. Случайная встреча Эжена с Катриной вырастает в любовь, кончающуюся трагично, ибо Эжен гибнет в последней схватке с версальцами, а Катрина попадает на каторгу за участие в Коммуне.

Уже это краткое изложение драматургии сценария показывает богатство его содержания. В ряде эпизодов, конфликтов и персонажей авторам удалось хорошо передать характерные особенности Коммуны, ее борьбы и ее героев. С большой теплотой даны, в частности, образы Катрины, Эжена, Этьена, старика Миляра, Домбровского, Штайпера и других действующих лиц. Они уже и в сценарии, при отсутствии в нем непосредственной изобразительной характеристики, выступают во всем многообразии своих индивидуальных черт и характеров.

Теплая, человеческая обрисовка героев Коммуны—несомненно самая сильная сторона сценария. Она воплощает, вместе с тем, и одну из главных особенностей наших ведущих фильмов за последние годы: именно — человечностью, глубиной эмоциональной характеристики проникнуты такие фильмы, как «Чапаев», «Юность Максима», «Крестьяне» и др.

Но не все персонажи одинаково удались авторам сценария. Нам кажется, что слабо дан Риго —представитель бланкистской группы Коммуны. В нем излишне подчеркнуты какая-то суетливость и мелочность (кстати внешне акцентированные постоянным нюханьем табака). Он показан в разворотах, а не в действии. Между тем бланкисты в Коммуне являлись одной из наиболее активных групп, игравшей во многих отношениях руководящую роль.

В связи с этим надо сказать, что, хорошо показав противоречия внутри Коммуны, наличие нерешительности у некоторых ее руководителей, авторы сценария недостаточно подчеркнули переход Коммуны к мерам диктатуры и террора и вообще значение Коммуны как прообраза пролетарского государства. Напомним в связи с этим характеристику Коммуны Лениным в «Государстве и Революции»:

«Коммуна, — говорит Владимир Ильич,— «открытая наконец» пролетарской революцией форма, при которой может произойти экономическое освобождение труда.

Коммуна—первая попытка пролетарской революции разбить буржуазную государственную машину и «открытая наконец» политическая форма, которою можно и должно заменить разбитое». (Ленин, Собр. соч., 3-е изд., т. XXI, 1928 г., стр. 408.).

В сценарии имеется эпизод допроса Вессе Этьеном, эпизод, который должен был показать переход Коммуны к решительным действиям и террору против буржуазии, но этот эпизод не развернут.

Переходя к образам, представляющим версальцев, надо отметить, что здесь лучше удался фабрикант Вессе и кулак Бордье. Тьер дан слабее. Переход от крика на генералов к лобызанию с Вессе примитивен. Тьер, убежденный монархист, один из умнейших представителей контрреволюции, жестокий и кровавый диктатор, выдвинутый французской буржуазией, в обрисовке авторов сценария слишком недалек: они наделили его лишь хитростью мелкого лавочника и не более. Что касается сцены с генералами, на которых кричит Тьер, то и она неправдоподобна. Тьер здесь дан карикатурным подражателем Наполеону, а генералы слишком уж жалки и бессловесны. В действительности военщина была далеко не жалка.

Перейдем к деталям обрисовки героев и построения отдельных эпизодов. Основные эпизоды сценария сделаны хорошо, достигнуто необходимое напряжение: особенно это относится к сценам борьбы за замок Бэкон, последнего боя с версальцами на улицах Парижа и площади Ратуши, наконец к эпилогу — собранию революционеров-эмигрантов в Женеве, посвященному Коммуне.

Но в ряде деталей сказываются натуралистичность и отсутствие необходимого художественного такта. Особенно снижается вещь многократными комическими разрядками серьезных эпизодов. Дело не в том, что в такого рода картине мы исключаем комедийные элементы, они могут быть, но необходимо их, во-первых, связывать со смыслом вещи, во-вторых, давать органично, правдоподобно. Так, в «Чапаеве» ирония Чапаева по поводу «купанья» красноармейцев, ловящих оружие, не только удачна по смыслу, но и оправдана его раздраженным состоянием. В «Зорях Парижа» «комикование» не всегда оправдано: так, проведение на сниженном комедийном тоне всей сцены столкновения хозяина фабрики Вессе с рабочими и национальными гвардейцами превращает острый по своему социальному содержанию эпизод в веселый, чисто бытовой разговор. В этом излишнем бытовизме, в своеобразном «отстранении» политических событий через бытовые моменты и состоит один из недостатков сценария.

Так, взрыв снаряда в момент встречи Катрины с Этьеном переключается на забрызганные грязью праздничные полусапожки Катрины; эпизод создания интернационального батальона в кафе Барбару переключается на забавные шутки фокусника. Наконец, трагичная сцена, в которой защитники замка Бэкон вместо ожидаемых подкреплений получают жалкий отряд в 120 человек, переключена в шутку с двумя поросятами, присланными вместе с «подкреплениями». Смех над этими поросятами маскирует действительную трагичность положения.

В эпизоде организации женского батальона Катриной Миляр в погоне за шуткой, комедийностью

дана грубо-натуралистическая, совсем ненужная деталь: одна из участниц собрания женщин говорит о собравшихся: «Чем не солдаты, только штанов нехватает!» В ответ другая женщина с криком: «Чего нехватает? Штанов? Да ведь у нас у каждой под юбкой испокон века штаны!» — высоко поднимает юбку.

Спрашивается, что эта вульгарная деталь может прибавить к характеристике женщин-коммунарок?

Также мало художественно постоянное нюханье табаку Риго. Если это и отвечало действительности, то разве мы натуралисты, чтобы обязательно брать из действительности такую совсем ненужную деталь?

Следует еще сказать несколько слов о диалогах. Диалоги в сценарии недостаточно хорошо проработаны. Большинство героев в диалогах острит и шутит, но остроты не всегда удачны. По поводу неудачного фокуса шпагоглотателя Штайпер шутит: «Шпага застряла в твоей глотке, друг, как Коммуна в глотке Тьера». Старик Миляр шутит над Вессе, стоящим настороже около фабрики своего брата: «Отдайте ключи, отойдите в сторону. Не стойте, как апостол Петр». Эта шутка вызывает хохот. Если к этому прибавить шутки Катрины насчет лаврового листа, шутки Риго и др., то окажется, что все шутки очень похожи друг на друга и не всегда остроумны. Поэтому они не помогают углублению характеров действующих лиц, не передают живой, искрящийся характер остроумия французского народа.

Непонятно, зачем нужно было в уста Катрины, охарактеризованной в лирико-героических тонах, вкладывать грубую фразу о «недоношенном версальском кабане». Или иначе авторам было трудно передать ее ненависть к версальцам?

Два слова о роли вещей в сценарии. Чехов говорил, что если в начале пьесы показано ружье, то оно в конце пьесы должно обязательно выстрелить. То-есть всякая вещь должна по-своему играть в пьесе. В сценарии «Зори Парижа» особый акцент сделан на двух «играющих» вещах: это биллиард, на котором играет Домбровский в самый напряженный момент борьбы с версальцами, когда он не может добиться подкреплений от Клюзере, и глобус в виде птицы—игрушка мальчика, появляющаяся в сломанном виде в конце сценария, как своего рода символ гибели Коммуны.

Более хорошо и правдоподобно «играет» глобус. Он был игрушкой ребенка, которого призрела Коммуна, он был как бы символом того счастья, которое несла Коммуна пролетарским детям. Сломанный глобус в руках матушки Тишо воспринимается поэтому как правдивая трагическая деталь гибели Коммуны.

Менее правдоподобна «игра» биллиарда, долженствовавшего характеризовать настроение Домбровского в тяжелые минуты раздумья о судьбах Коммуны.

В заключение — общее замечание о концовке. Мы уже говорили, что финал, показывающий собрание эмигрантов-революционеров в Женеве в присутствии ветеранов Коммуны,— сделан хорошо. Но если бы возможно было в финале показать, как, говоря словами Ленина, «русские революции 1905 и 1917 годов в иной обстановке, при иных условиях продолжают дело Коммуны» (Ленин, т. XXI, стр. 408), то бесспорно конец фильма выглядел бы еще сильнее.

Таковы достоинства и недостатки сценария «Зори Парижа». Нет сомнения, что в целом (при устранении ряда слабых мест, что можно сделать в процессе создания фильма) сценарий достаточно интересен и насыщен, чтобы дать основу для хорошего полноценного фильма.

«ЗОРИ ПАРИЖА»

Сценарий Г. Шаховского и засл. деят. иск. Г. Рошаль. Режиссер засл. деят. иск. Г. Рошаль. Операторы: Л. Косматов и Шейнин. Мосфильм. На фото заслуж. арт. В. Марецкая в роли матушки Пишо и арт. А. Абрикосов в роли Этьена Миляра

ФАБУЛА И ХАРАКТЕРЫ*

В. ТУРКИН

А. ФАБУЛА

...Движущей силой событий, составляющих фабулу, является противоречие, несоответствие одних интересов, чувств, взглядов на жизнь, политических идеалов и т. д. другим интересам, чувствам, господствующей морали, бытовому укладу, социальному строю, политической системе и т. д. — при этом противоречие, доходящее до конфликта (коллизии), то есть до столкновения противоречивых действующих сил. Развитие такого противоречия или конфликта в драматической борьбе, в поступательном ряде событий и составляет событийное содержание драматического произведения, его фабулу, его единое действие.

Таким образом фабула драматического произведения (следовательно и кинопьесы) является единым и законченным действием, представляющим собою развитие конфликта в драматической борьбе — в ряде последовательных событий, — от события, завязывающего эту борьбу, до события, завершающего ее благополучным или трагическим образом.

. .Можно установить следующие основные требования, которым должна удовлетворять каждая фабула кинопьесы:

1. Фабула должна иметь строго определенный объем. Это требование имеет такое же важное значение для кинопьесы, как и для пьесы сценической, и вытекает из того, что кинофильм, — так же как и сценический спектакль, — ограничен во времени (в среднем около полутора часов), и в это ограниченное время нужно уложить всю фабулу. В. Шкловский очень основательно утверждает, что «сценарий по своей емкости равен не роману, а рассказу. Роман для передачи на экране нужно чрезвычайно упростить».

Фредерик Пальмер («Энциклопедия кинематографического сюжетосложения») исчисляет среднее количество «инцидентов» (отдельных событий, происшествий, отдельных сцен) в немом сценарии цифрой 50. У нас, исчисляя объем сценария в эпизодах (под эпизодом разумеется группа сцен, образующая единый, тематически завершенный кусок действия обычно в едином времени и в едином месте), определяют количество эпизодов в сценарии цифрой 24—30 (по 4—5 эпизодов на каждую часть в шестичастной картине); такое определение очень условно, поскольку по своему объему эпизоды могут быть различны, — в части может быть больше чем пять эпизодов, а может быть даже только один большой эпизод. Но с этой оговоркой приведенные исчисления количества «инцидентов» или эпизодов в сценарии могут дать хотя бы приблизительно полезную ориентировку при работе над фабулой и проверке ее объема.

2. Основной конфликт в фабуле должен быть значителен и драматичен. Иными словами, коллизия, которая лежит в основе фабулы, должна быть: а) достаточно значительной по своему содержанию, то есть живо интересовать и волновать зрителя, — отвечать каким-то серьезным и актуальным его запросам, — ставить глубокие и важные жизненные проблемы, и б) достаточно напряженной, в смысле силы ее проявления в конкретной обстановке, между конкретными характерами. Это одинаково относится и к драме, и к комедии, которая бывает значительной и действенной только в том случае, если в основе ее лежит достаточно содержательная и острая коллизия и если драматическая борьба в ней исходит из достаточно серьезных субъективных побуждений героев. Другое дело, если объективно эта борьба воспринимается иначе, чем в драме, вследствие того, что она ведется средствами, вызывающими смех, насмешку или веселое и бодрое сочувствие, но не глубокие чувства, не глубокое сострадание, как это имеет место в драме.

Только содержательный и напряженный конфликт может послужить источником достаточно длительной, глубоко воздействующей и интересной драматической борьбы. Из ничтожного и лишенного глубокой страстности конфликта невозможно выжать продолжительное и насыщенное подлинным внутренним драматизмом действие.

3. Фабула должна развертываться драматично, то есть в драматических событиях, в действенном развитии основного конфликта. Это значит, что, завязав действие, необходимо все внимание сосредоточить на его развитии, находя для этого достаточные поводы и убедительные средства. Необходимо, чтобы каждая новая ситуация, новое событие, новая сцена представляли шаг вперед в развертывании драматической борьбы, ее новый этап в неуклонном приближении к завершающему моменту борьбы и к ее развязке.

4. Фабула должна развиваться последовательно (логично) от начала (завязки) и до конца (развязки). Это значит: каждый момент действия должен быть оправдан, мотивирован, являться необходимым и естественным следствием определенных причин. Он должен быть подготовлен всеми предшествовавшими ему событиями и непосредственно связан с ближайшим предшествующим моментом действия. Наконец, каждый момент действия должен иметь необходимые и достаточные основания в обстановке и обстоятельствах действия и в характеристиках действующих лиц.

При этом действие должно развиваться прежде всего и в основе своей по внутренней необходимости. Это значит, что основной движущей силой событий являются не какие-либо привходящие, внешние обстоятельства, а прежде всего сам конфликт — волевая, эмоциональная и интеллектуальная активность самих замешанных в конфликте героев, — активность, сама по себе достаточная, чтобы, однажды — в завязке — приведенная в действие, она предопределила поступательное движение драматической борьбы и привела к необходимой и по существу разрешающей ее развязке. Из этого не следует, однако, что ряд привходящих обстоятельств не может оказывать влияния на ход драматической борьбы, на конкретные ее проявления. Действие совершается не в безвоздушном пространстве, и герои являются конкретными лицами, живущими в определенной обстановке, имеющими определенные житейские привычки, входящими в многообразные отношения с окружающей средой, с другими людьми. Эта среда действия может создавать различные поводы — для стимулирования драматической борьбы, с одной стороны, для торможения и затруднения ее — с другой. Выбор тех или иных внешних поводов для стимулирования действия или его торможения может не казаться необходимым и убедительным. Тогда мы говорим о случайности, незаконно вторгающейся в сферу драматической необходимости. В особенности неприемлемой кажется нам случайность, когда автор прибегает к ней взамен необходимости, — вподмен оправданных

* Из книги «Теория и практика киносценария».

обстановкой действия, психологией действующих лиц, всем предшествующим развитием конфликта — решений,— внезапным разрешением драматической ситуации с помощью внешних сил. Проще всего, конечно, прекратить драматическую борьбу героев,— обрушив ветхий карниз дома на голову злодея и избавив от печального конца положительного героя — по счастливой случайности. Но такой способ ведения драматической борьбы и ее разрешения недопустим.

Тем не менее нельзя вообще отвергать случайных поводов в развитии драматического процесса, если 1) случайность соответствует нашим представлениям о совпадениях, бывающих в жизни и знакомых нам из опыта, и легко может быть оправдана, — такая случайность не будет представляться нарочитой для зрителя и 2) если случайность вполне оправдывает себя как удачная и необходимая для завязки действия, его стимулирования или даже для придания ему живости и занимательности; такая случайность, которая удачно стимулирует развитие действия по его внутренней линии и создает благодарные поводы для живого и интересного действия, для убедительного и яркого раскрытия характеров, — в искусстве вполне допустима. Дело, в конце концов, только в мере пользования случайными поводами для ведения драматического действия и в способе пользования ими. Если автор всю линию судьбы своих героев построит на счастливых и злосчастных случайностях, то большое количество этих случайностей может придать произведению особое качество, свидетельствующее или о драматургической беспомощности автора, или об особой философской установке его произведения (так например, многие воспринимают идеологический аспект «Парижанки» Чарли Чаплина как «философию случайности»).

5. Фабула должна быть несхематична. Это значит, что фабула не должна быть голой логической схемой. Нельзя ограничиться тем, что в логическом порядке будут следовать одна за другой отдельные ситуации, в которых констатируется положение действия в каждый данный момент, герои ставятся в определенные взаимоотношения, и ситуация быстро разрешается без особого сложного и вразумительного действования героев.

У кино есть возможность «иллюстрировать» события, вместо того чтобы «показывать» действие,— как момент за моментом создающееся действующими лицами. Эту схематическую (с точки зрения полноценного развертывания действия) «иллюстрацию» событий кино может подавать даже очень поэтично, используя живописные возможности экрана, художественное фотопортретирование действующих лиц, «методы отраженного показа» (такой «отраженный показ» есть, конечно, не показ действия, а создание понятия о нем, рассказ о том, что происходит за экраном). Этими возможностями экрана часто у нас злоупотребляют, создавая живописно-лирические манеры и манерки «экранного письма», «лирические жанры» (например «лирические комедии» и т. п.). Делать это легче, чем создавать полноценные роли для актеров в сценарии или работать с актером на съемке, — для такого лирическо-иллюстративного метода работы достаточно обладать вкусом в «композиции кадра», иными словами, талантом художника-фотографа, и вкусом и опытом в области монтажа («ассоциативного» по преимуществу), то-есть талантом мастера фотомонтажей.

Мало наметить ряд последовательных ситуаций. Надо уметь каждую ситуацию превратить в действие, драматическую сцену, драматический эпизод. Надо уметь найти действенные и оправданные психологией героев и обстановкой действия переходы от одной ситуации к другой. Ситуации должны представляться возникающими естественно, в соответствии с нашими представлениями об общественной среде, об ее обычаях и нравах, о производственной и бытовой обстановке, о человеческой психологии. Каждая ситуация должна быть использована для создания действия содержательного, интересного, волнующего, в котором—с той или другой стороны—проявят себя характеры (герои). В этом отношении на очень высоком уровне стоит картина «Чапаев». В ней нет «голых ситуаций», каждая ситуация разрешена в содержательной сцене с живой, естественной, разнообразной игрой, с раскрытием психологически сложных человеческих образов.

6. Фабула должна вызывать и поддерживать интерес и напряжение от начала ее и до конца.

Интерес и напряжение связаны между собою. Не может быть создано напряжения в действии, если само действие неинтересно. С другой стороны, создание напряжения повышает интерес к действию. Но те особые качества действия, которые обозначаются этими понятиями, могут рассматриваться и отдельно друг от друга. Может быть интересно повествование, в котором отсутствует напряженное действие, хотя повествование, в котором есть это напряженное действие, будет сильней, интересней, значительней. Но трудно представить себе драму, которая поддерживала бы глубокий и живой интерес к действию, не создавая напряжения. Драматическая борьба не мыслится без напряжения и нарастания, без волнующих перипетий, без напрягающих внимание и чувство кризисов. Все туже завязывающийся драматический узел, все настойчивее развивающаяся и усиливающаяся борьба, все растущее число трудности или препятствия на пути достижения героями своих целей, может быть кризис борьбы и перелом в середине действия (кульминация) и решительный ее момент в конце действия (последняя кульминация, катастрофа) — таково содержание понятия напряжения (Spannung — шпаннунг) в драме в широком значении этого слова. В узком значении под напряжением понимают точки наивысшего напряжения действия в середине драмы (кульминация) или в ее конце (последняя кульминация, или катастрофа). Важно только всегда помнить, что напряжение достигается не чисто внешними приемами (искусственным оживлением темпа, нарочито убыстренным монтажом), а прежде всего содержанием действия, созданием активного интереса к нему и напряженного ожидания его исхода. Внешние приемы могут только усилить воздействие нарастающего напряжения или кульминационных моментов драматической борьбы, но не создать их.

Все перечисленные качества хорошей фабулы (значительность и драматизм основного конфликта и развертывания действия, логичность и ясность построения, так же как указываемая дальше в п. 7 простота и доходчивость) являются необходимейшим условием для создания интереса и напряжения действия. Нельзя забывать также о важном значении правильного объема фабулы, потому что и вообще чрезмерная длина фабулы вызывает естественное утомление, а растянутость фабулы, происходящая от перегрузки фабулы материалом,— перегрузки, не оправданной ничем, кроме отсутствия у автора чувства меры, — понижает интерес к изображаемому действию и ослабляет напряжение последнего.

К этому нужно добавить еще некоторые существенные факторы, способствующие созданию и поддержанию интереса и напряжения.

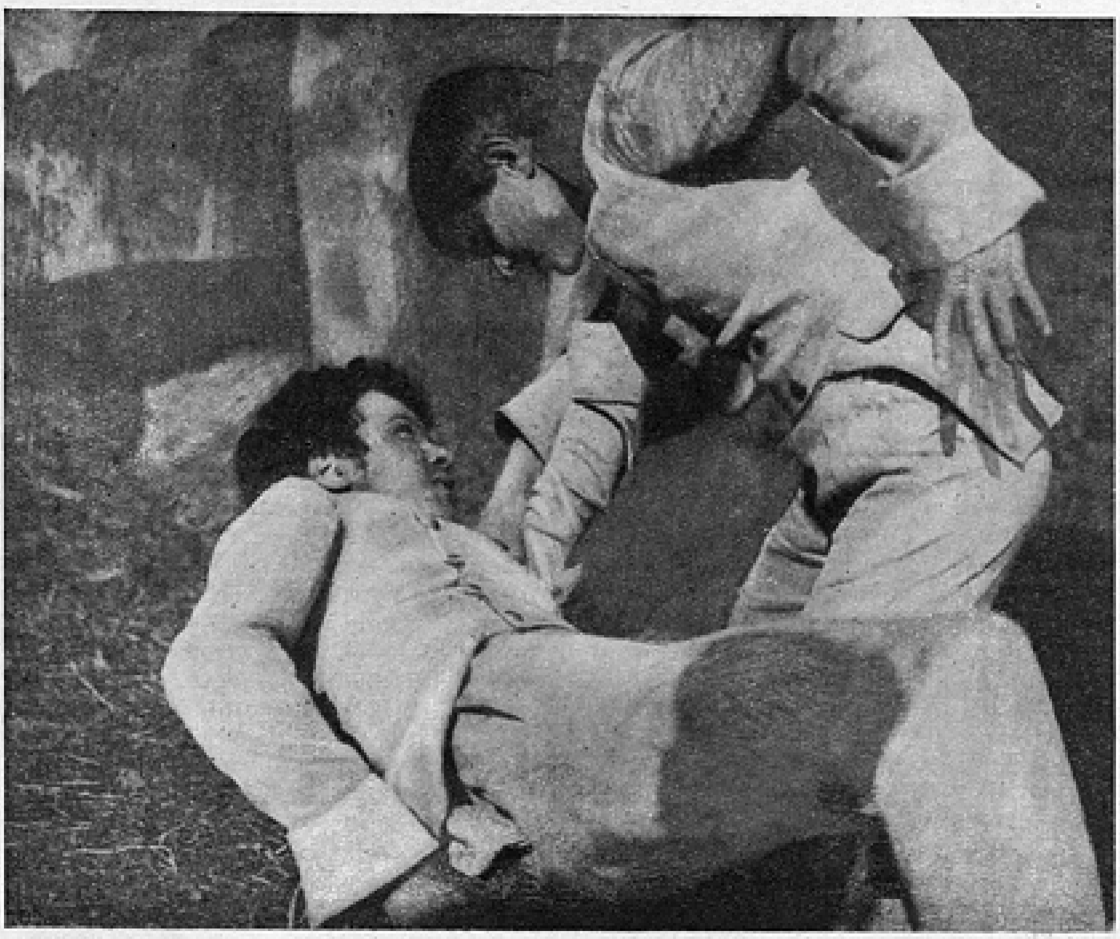
В частности для возбуждения интереса имеют существенное значение:

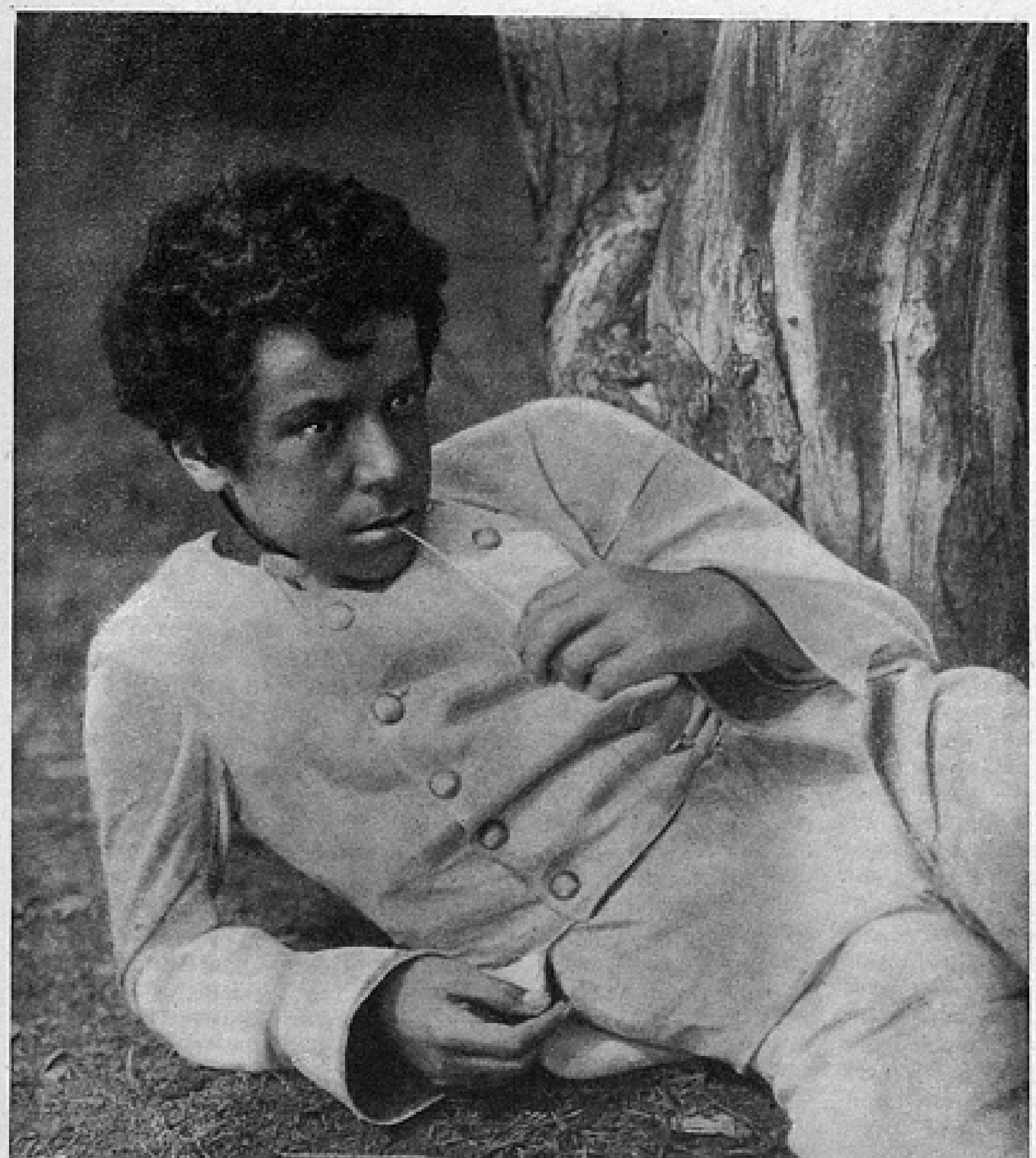
а) Разнообразие содержания.

Требование разнообразия действия нельзя понимать в том смысле, что необходимо показывать возможно больше мест действия и действующих лиц, хотя перемена места действия и переход к другой линии действия, к другим персонажам тоже, конечно, имеет часто значение для активизации восприятия действия. Основным и решающим для поддержания и усиления интереса фабулы является богатство и разнообразие ее содержания, проистекающие из развития действия, из все более полного раскрытия в действии характеров, — при этом раскрытия в действии, изобретательно и разнообразно построенном, с интересными и обогащающими наше понимание и наше эмоциональное восприятие происходящего живыми и выразительными деталями, живыми психологическими нюансами.

б) Перипетии.

По определению Аристотеля, «перипетия — это перемена происходящего к противоположному, и притом... по вероятности и необходимости (то-есть мотивированно,





Сценарий А. Слонимского. Режиссер А. Народицкий. Операторы: А. Сигаев и М. Дудко. Ленфильм. На фото В. Литовский в роли Пушкина

оправданно, а не по явно нарочитой случайности). Так например... в «Липкес» одного ведут на смерть, другой, Данай, идет за ним, чтобы убить его. Но вследствие перемены обстоятельств пришлось погибнуть последнему, а первый спасся». («Поэтика»)

Интересно построенное действие, по мнению Фредерика Пальмера, основано «на сочетании ожидаемого с неожиданным».

Перипетия и представляет собою переход от ожидаемого к неожиданному.

Перипетия (перелом от счастья к несчастью, от слез к смеху, от надежды к отчаянью и т. д., или наоборот) может являться решающим моментом в движении единого действия, в его целом, в его композиции (простейший пример, когда бездеятельный, апатичный, спокойный становится вдруг энергичным, активным, или когда невинно угнетаемый вдруг становится борцом, преследователем, мстителем; в комедии «Трус» мирно настроенный герой, которого все считают трусом, вдруг «переламывается» и становится во второй части фильма предметом страха и уважения со стороны самых отъявленных злодеев).

Перипетийно могут строиться и отдельные эпизоды и сцены, даже сцены героя с самим собою (монологи).

в) «Заинтриговывание зрителя (фильма) какой-либо тайной.

Поучительные и вполне правильные мысли о приеме тайны можно найти у Питкина и Морстона («Искусство звукового кино»).

«Большинство начинающих писателей полагает, что тайна является необходимым условием хорошо сделанной, интересной фабулы. Такое представление не верно, но вполне простительно, поскольку очень часто интерес рассказа действительно покоится на тайне. Но это далеко не является общим правилом... мы часто встречаем превосходные фабулы, в которых тайна совершенно отсутствует. Уже с самого начала мы догадываемся или даже прямо узнаем, чем окончится действие, и весь наш интерес сосредоточивается на том, каким путем действие придет к такому концу». (Ср. картину «Варьете», которая начинается с того, что мы видим героя в тюрьме, и затем рассказывается история его преступления.)

С приемом тайны связано узнавание или узнание, под которым следует разуметь не разоблачение тайны для зрителя, а сцены узнания тайны героем или героями пьесы.

Хорошо известно, какую важную роль в построении действия трагедии отводил узнаванию Аристотель.

«Узнавание, — пишет он, — это переход от незнания к знанию... Самые лучшие узнавания те, которые соединены с перипетиями, например в «Эдипе» (где перелом в действии, переход от счастья к несчастью происходит на том, что Эдип узнает, что именно он является причиной бедствий, ниспосланных богами на его город, — что он является невольным убийцей своего отца, — и по неведению женился на своей матери). Бывают, конечно, и другие узнавания. Они могут происходить... по неодушевленным предметам (примеры этого есть в «Парижанке» Чаплина) и по различным случайностям. Можно узнать также по тому, совершил кто-либо или не совершил какой-нибудь поступок (например, человека подозревают в наклонностях к воровству, ему дают возможность украсть вещь, которая ему очень нравится или нужна, а он ее не берет, доказывая тем самым неосновательность подозрений, и т. п.; своим поведением выдает себя кулак-убийца в «Крестьянах»). Но самое важное для фабулы — это вышеуказанное узнавание (то есть соединение с перипетией, имеющее непосредственным последствием переход героя от счастья к несчастью и т. д. или наоборот), потому что такое узнавание, соединенное с перипетией, будет вызывать или сострадание, или страх... при таком узнавании будет возникать несчастье или счастье».

На узнании, что его обманули, построен перелом в психологии крестьянского парня Ивана (сцена в конторе, драка) в фильме «Конец Санкт-Петербурга».

Узнание, что его старый друг — предатель, является трагическим моментом для героя «Аэроград», старого партизана, после чего идет трагическая перипетия: герой убивает бывшего своего друга с великой скорбью («Будьте свидетелями моей печали», — обращается он к зрителю).

Узнание оказывается трагическим для героини фильма «Крестьяне» (Варвары) и т. д.

г) Живой темп действия, живая непрерывность развивающихся событий.

«Мелкота содержания и медленность темпа, — пишет Г. Гефдинг («Очерки психологии, основанной на опыте»), — вызывают досаду и скуку».

Живой темп действия — это значит: нетоптание на одном месте, неразжевывание понятных или уже понятых и усвоенных ситуаций или состояний действующих лиц, неперегрузка мотивировками сверх необходимого и достаточного, незлоупотребление бездейственной подготовкой и терпением зрителя и т. д. Конечно, для того чтобы подавать действие в живом темпе, надо иметь — что подавать, надо иметь это действие, иметь возможность создать непрерывный ряд развивающихся событий. А для этого необходимо, чтобы основная пружина действия (основной конфликт, или сложный драматический узел) была достаточно крепка и эластична, чтобы она с самого начала была достаточно «заведена» и чтобы «завода» этой пружины хватило до конца вещи. Автор попадет всегда в невыгодное положение, если «заведенного» им конфликта оказывается недостаточно для продолжительного действия, и ему приходится в середине действия измышлять способы искусственно продлить действие, с одной стороны, тормозя живое движение событий, стараясь их растянуть подальше, а с другой—измышляя для дальнейшего действия новые добавочные поводы, новые внешние толчки.

Живой темп действия самым непосредственным образом зависит от драматически насыщенного, энергичного (не в расслабленной, лирической манере) и экономного разрешения отдельных ситуаций и сцен.

В этом отношении в высшей степени вредной, часто вызывающей «досаду и скуку», и почти всегда потерю ощущения «темпа действия», является установка на «обыгрывание» отдельных декораций, вещей, массовых шествий, собраний, гуляний и т. п. — сверх того, что необходимо и достаточно для основного действия.

Переходя к факторам, способствующим созданию напряжения (Spannung) в действии, прежде всего следует напомнить, что напряжение предполагает наличие в фабуле всех тех качеств, которые перечислены выше. Нельзя вызвать напряженного внимания при «мелкоте содержания», бездейственном развертывании событий в медленном темпе и т. д., и т. д. Факторами, которые ближайшим образом определяют напряженность действия, являются следующие:

а) Нарастание дествия, то есть все большее углубление конфликта, усиление драматической борьбы, усложнение обстановки действия, усугубление препятствий — на пути к достижению героями своих целей. При этом очень важную роль играет все большее усиление (интенсификация) чувственного тона наших впечатлений (углубление и усиление симпатии к одним героям и антипатии к другим, нарастание восхищения, тревоги, сострадания, возмущения, презрения и т. п.).

б) Подготовка значительных моментов действия, являющихся основными этапами драматической борьбы. Подготовку следует отличать от мотивировки. Мотивировка — это необходимое основание для того, чтобы могла возникнуть та или другая ситуация, осуществиться то или другое событие. Подготовка же — это особое качество мотивировки, способ мотивировки с особым психологическим эффектом, чтобы заранее возбудить интерес, направленный на будущее, создать напряженное ожидание предстоящих событий. Автору не следует успокаивать себя тем, что каждый момент единого действия, поскольку он не завершает ведущего конфликта, — предполагает продолжение его развития, а значит ожидание и дальнейших событий. — содержит в себе какие-то предпосылки для них, «толчки». Этого недостаточно для подготовки. Для того, чтобы осуществить последнюю — там, где она необходима, — нужно уметь усилить, напрячь ожидание зрителя, сделать «толчки» к дальнейшему развороту событий отчетливо ощутимыми и настойчивыми (что не предполагает обязательного раскрытия дальнейшего направления событий, но и не исключает во что бы то ни стало возможного их предвидения).

Подготовка обычно осуществляется путем пред-

варительной диспозиции действующих сил, выявления их состояний, намерений, подготовленности к предстоящей борьбе или предстоящему испытанию. Эта подготовка будет тем эффективней, чем больше интереса она возбудит к предстоящему событию, если, например, она заранее посеет тревогу за исход предстоящего столкновения, или заставит с нетерпением ожидать справедливого возмездия злодею, счастливой встречи товарищей, друзей, любовников и т. п. В сценарии «Привидение, которое не возвращается» (см. дальше), выходу Хозе Реаля на свободу предшествует основательная подготовка: тюремная администрация договаривается с полицией о посылке для сопровождения Хозе Реаля — лучшего агента, который не промахнется, когда ему придется стрелять в Хозе; полиция в родном селении Хозе получает предписание оказывать всяческое содействие сопровождающему его агенту и принять меры против возможных выступлений рабочих в защиту Хозе; с другой стороны — семья Хозе Реаля и его товарищи готовят план его спасения; и когда уже силы, которые будут бороться за и против Хозе Реаля, представлены зрителю и показаны в состоянии готовности к предстоящей борьбе, — только тогда дается выход Хозе Реаля на свободу, то-есть выход Хозе на свободу и дальнейшие происшествия с ним заранее подготовлены.

В подготовке событий, которые должны неожиданно нагрянуть на героя, имеет значение выявление того, что герой не знает о предстоящем ему испытании или удаче, а с другой стороны — осведомление зрителя о том, чего не знает герой. То-есть здесь будет применен один из «приемов тайны». Но в подготовке могут применяться и другие «приемы тайны». Может быть показано, что герои что-то знают и к чему-то готовятся, но зрителю может быть не сообщено о том, что знают герои. Грубый пример: герой получил таинственное письмо, прочел (зрителю текст письма не показывается), заволновался, уходит из дому сильно расстроенный; герой живет в одной комнате с товарищем; последний, вернувшись домой в отсутствие героя, случайно обнаруживает таинственное письмо, читает его и приходит в веселое настроение; зритель не знает содержания этого письма, он заинтригован этим разным отношением главного героя и его товарища и подготовлен к тому, чтобы с усиленным интересом воспринимать дальнейшие события и с нетерпением ожидать разгадки тайны письма.

Подготовка может быть прямой, приводящей именно к тем событиям и с тем их исходом, которых зритель ожидал. Но подготовка может строиться с расчетом на обман ожиданий зрителя, на иное течение и иной исход тех событий, которые предвидятся, ожидаются зрителем (то-есть с расчетом, с установкой на перипетию). Такую подготовку иногда называют подготовкой по контрасту. Пример такой подготовки: героя подстерегает беда, он о ней не подозревает и мирно работает, проводит время в кругу семьи, товарищей и т. д. Художественно-акцентированный показ этого спокойного времяпрепровождения перед нагрянувшей затем бедой и будет подготовкой по контрасту.

в) Торможение. Подготовка обычно бывает связана с торможением действия, с оттягиванием решительного столкновения действующих сил, — в целях создать нетерпение у зрителя, заинтересованное ожидание, тревогу за их судьбу и т. п. Надо только помнить, что злоупотреблять этим терпением нельзя, нельзя забывать о значении темпа действия, — нужно иметь чувство меры. Но умелое торможение играет роль не только в подготовке, но и в построении отдельной сцены, когда автор не форсирует развязку завязавшегося столкновения в заранее предопределенном направлении, а задерживает ее, создавая для этого достаточно убедительные поводы. Борьба неинтересна, если один более сильный борец сразу же положил другого более слабого борца на лопатки, но она приобретает интерес, когда у слабого находятся непредвиденные шансы в борьбе, которые он старается использовать. Желание возбудить в зрителе хотя бы и не очень основательную надежду на благополучный исход завязавшегося столкновения — является правильной целью для оттягивания, торможения его развязки. Поучительно сделан эпизод с обыском у Павла в «Матери» Зархи. Первое появление полиции в квартире Павла оканчивается ничем, околоточный с полицейскими уходят, у зрителя отлегло от сердца; но это для него только временное успокоение, маленькая передышка — пристав, встретивший во дворе уходящих околоточного и полицейских, возвращает их обратно, сам руководит обыском и сам ведет допрос, и надежда зрителя на благополучный исход событий рассеивается, зритель со все возрастающим волнением следит за тем, как мать отдает спрятанное оружие и тем самым выдает своего сына.

Торможение хода и исхода нависшей над героями угрозы в соединении с показом спешащей на выручку помощи — создает так называемый «прием запаздывающей помощи», имеющий такое широкое применение в авантюрных фильмах. Строятся соответственные эпизоды в быстрой смене моментов нарастающей угрозы и торопящейся на выручку помощи. Примерно по такой схеме: а) герой не подозревает об опасности; б) но его друзья обнаруживают возможную для него опасность и хотят ее предотвратить, но не успевают; в) герой попадает в опасное положение; г) друзья спешат к нему на выручку; д) во все убыстряющейся перебивке одной линии действия (борьбы героя с опасностью) — другой (показом спешащей на выручку помощи) приближается счастливый финал: в последний момент, когда герой выбился из сил, пришла, наконец, долгожданная помощь. Может быть и другая схема: а) герой попадает в опасное положение и посылает кого-нибудь за помощью; б) посланный встречает на пути различные препятствия, за ним может быть погоня, но он сам или через других лиц (так сказать — эстафетой) в конце концов сообщает куда нужно об опасности, угрожающей герою, в) спешат люди на помощь герою и в последний момент спасают его. Может быть и так, что герой попадет в опасное положение, но об этом никто не знает, однако к месту, где находится в опасном положении герой, направляются по какому-нибудь своему делу, по другому поводу какие-то люди (может быть не знающие героя, может быть близкие ему); случайно они прибывают как раз во-время, чтобы спасти героя. Одним словом, вариантов «запаздывающей помощи» можно изобрести довольно много.

г) Нерешенность (американские авторы называют это suspense — буквально — беспокойство, неизвестность, неопределенное состояние). Для того чтобы интерес к драматической борьбе не ослабевал до конца, необходимо, чтобы конкретная ее картина и возможный ее исход не были совершенно очевидны и предрешены заранее. Но совсем уже недопустимо, когда автор не только заранее предрешает развитие и исход конфликта, но разрешает его задолго до конца, завершает основную линию драматической борьбы где-нибудь в середине вещи. Как часто авторы «разоружают» своих героев задолго до конца и потом придумывают всякого рода искусственные поводы продлить еще некоторое время «фабулярную жизнь» своих героев, смысл которой давно уже исчерпан. Это вызывает досаду и убивает интерес к действию. Поэтому до самого конца вещи на каждом этапе драматической борьбы автор должен оставлять ее в состоянии нерешенности, — создавать достаточно солидные поводы для ее дальнейшего движения, вводить обстоятельства, препятствующие немедленному завершению борьбы, — создавать необходимые толчки для последующего действия и ожидание дальнейших событий.

7. Фабула должна быть проста и доходчива. Это значит, что значительные идеи и сложные по своим социальным опосредствованиям и психологической природе явления и характеры должны раскрываться в фабуле — с совершенной ясностью мысли — при ее подлинной глубине и в простой форме — при ее высокой художественности. Такая «простота — это не упрощенность и не примитив, не безжизненность схемы... Художественная простота приходит в результате овладения всем богатством содержания и овладения искусством формы как средством выражения этого содержания. Такая простота трудна. Произведения Ленина и Сталина просты, потому что они — вершина человеческой мысли, потому что они обращены к народу. Но трудность простоты не может явиться мотивом отказа от простоты. Конечно, искусственный прием, фокус, оригинальничание, сумбур — дело довольно легкое. Литературный фокус сплошь да рядом служит лишь прикрытием пустоты. Но литература, достойная своего народа, обращенная к миллионам, желающая и умеющая довести до народа умные мысли, сильные чувства и богатое содержание, — такая литература вырабатывает для себя простую, образную форму». Эти мысли В. Кирпотина («Народность и про-

НАРОДНЫЕ АРТИСТЫ

Народный артист СССР Б. В. ЩУКИН. Снимался в фильмах «Летчики» (1935), «Поколение победителей» (1936). На фото Б. Щукин в фильме «Поколение победителей»

Народная артистка СССР М. М. БЛЮМЕНТАЛЬ-ТАМАРИНА. Снималась в следующих фильмах: «Веселый питомничек» (1916), «Звезда, блеснувшая вдали» (1916), «На крыльях ввысь» (1923), «Комбриг Иванов» (1924), «В дебрях быта» (1924), «Дорога к счастью» (1925), «Его призыв» (1925), «Кирпичики» (1925), «Последний выстрел» (1925—1926), «Машинист Ухтомский» (1926), «Крепыш» (1926), «Дон-Диего и Пелагея» (1927), «Василисина победа», «Чортова баба» (1928), «Матрос Иван Талаб» (1929), «Встречный» (1932), «Крестьяне» (1934—1935), «Подруги» (1935), «Искатели счастья» (1936). На фото М. Блюменталь-Тамарина в фильме «Искатели счастья»

Народный артист СССР Акакий Хорава снимался в фильмах «Кошмары прошлого» (1925), «Тайна маяка» (1925), «Ценою тысяч» (1925), «Нателла» (1926), «Золотая долина» (1936). На фото А. Хорава в фильме «Золотая долина»

стота», «Правда» от 3 апреля 1936 года № 93) целиком и полностью относятся и к кинодраматургии. Замечательный фильм «Чапаев» может служить ярким примером простой художественной формы, обращенной к миллионам и доводящей до этих миллионов большие идеи, сильные чувства, яркое содержание, — примером той высокой и трудной художественной простоты, о которой говорит В. Кирпотин.

Фабулы бывают различными по своему содержанию, и этим содержанием прежде всего предопределяется выбор и то или иное использование различных средств, придающих ей драматизм, занимательность, напряженность и т. д.

Фабула всегда должна быть крепка, но она не обязательно всегда должна быть сложна. Есть множество значительных произведений литературы и драматургии, в основе которых лежат простые фабулы (таковы фабулы «Евгения Онегина», «Горе от ума», «Обломова», «Егора Булычева» и т. д., и т. д.). В такого рода произведениях не сложность фабулы определяет художественную ценность произведения, а значительность вложенных в него идей и глубокое и яркое изображение характеров. Только чисто развлекательное искусство переносит центр тяжести на фабулу (на количество, сложность и запутанность событий). Серьезное же реалистическое искусство основную свою цель видит вовсе не в событийной занимательности, как таковой, а прежде всего в правдивом отражении действительности, в «типичных характерах», раскрывающихся в «типичных обстоятельствах» (Фр. Энгельс).

Если под структурой сюжета разуметь то или другое соотношение между событийным ее составом и изображением характеров, то можно говорить о разных видах или типах сюжетных структур.

В первом из них центр внимания переносится на состав событий. Должна быть создана занимательная интрига, — разнообразно и эффектно, с неожиданностями и перипетиями должно развиваться действие. Такой тип сюжетной структуры можно назвать событийным, или типом сюжета положений. Таковы: мелодрама, являющаяся «драмой положений», «комедия положений», трюковая комедия в кино, авантюрный роман или авантюрная драма. В этом типе сюжетной структуры характеры обычно даются в несложной обрисовке, без глубокой психологической разработки.

Во втором типе сюжетной структуры интерес сосредоточивается не только или не столько на внешних событиях, сколько на глубоких психологических воздействиях и на изображении характеров (или на раскрытии сложного человеческого образа без перехода его в другое качество, без «перерождения», или на истории роста самоопределения, мировоззренческого и нравственного перелома, «перерождения» героя).

Произведя это разделение сюжетных структур на типы, мы должны оговориться, что оно — и то приблизительным образом, в упрощенной схеме — может служить для понимания морфологических тенденций в строении сюжета и фабулы. Но пользоваться этой схемой для классификации конкретных кинопроизведений следует осторожно, потому что если и есть кинопьесы, которые более или менее точно подойдут под данное выше определение сюжетных структур, то значительное их число не сможет быть отнесено ни к одному «чистому» типу сюжетного строения, так как они соединяют в себе признаки и того и другого типа («событийного» и «образного»).

У Шекспира сочетается богатство событийное со сложными характеристиками героев. В своем письме к Лассалю, очень высоко оценивая шекспировский метод характеристики героев, Энгельс отдает должное также и шекспировскому уменью строить действие, при этом он высказывает глубокую мысль, заключающую в себе осуждение поисков новой художественной правды на путях «ослабленного сюжета» или «разрушенной фабулы»: «Полное слияние большой идейной глубины... с шекспировской живостью и богатством действия... именно в этом слиянии я вижу будущее драмы».

Б. ХАРАКТЕР И РОЛЬ

Образы людей (действующие лица, персонажи пьесы) называются в драматургии характерами.

Без полноценного, яркого изображения характеров не может быть значительного драматического произведения. «Характер, — писал Гегель, — составляет подлинное средоточие идеального художественного изображения» («Эстетика»).

Что же такое характер, из чего слагается характеристика[1] персонажа пьесы?

Аристотель дает следующее определение: «характер — это то, в чем проявляется решение людей». Более развернутое и точное определение можно найти у Энгельса в известном письме его к Лассалю (по поводу трагедии последнего «Франц фон Зикинген»): «Мне кажется, — пишет Энгельс, — что личность характеризуется не только тем, что она делает, но и тем, как она это делает, и с этой стороны идейному содержанию вашей драмы не повредило бы, я думаю, если бы отдельные характеры были несколько резче разграничены и противопоставлены друг другу. Характеристика древних в наше время уже недостаточна, и здесь, мне кажется, вы могли бы без вреда посчитаться немножко больше с значением Шекспира в истории развития драмы».

Таким образом при создании характера всегда важно определить: 1) что делает человек (чего он хочет, какие решения принимает, что осуществляет); 2) как он это делает (обдуманно или импульсивно, колеблясь или решительно, с увлечением или безразлично, весело или ворчливо и т. д. и т. д.); 3) чем он отличается от других персонажей пьесы — в том, что он делает, и как он это делает (вопрос отчетливого различения характеров, противопоставления их друг другу).

Самые общие и основные требования, которые можно предъявить к качеству характеристики, сводятся к следующему:

1. Характер должен быть правдоподобным, естественным. Для этого он должен наделяться живыми страстями и чувствами, живым поведением, живой речью. Чем разностороннее и богаче в своих проявлениях характер, тем он целостнее, полнее, убедительнее. Правда, изображению индивидуальной жизни во всей полноте и разнообразии ее возможных проявлений поставлены в драме более жесткие пределы — по сравнению с эпосом. Но то, чего по природе своей лишена драма, в смысле возможности широкого охвата характера, — она должна возмещать особыми качествами разработки основной страсти, немногих основных черт, определяющих драматический характер. Яркое, глубокое, разностороннее проявление единого волевого устремления придает драматическому характеру цельность и определенность. Богатство красок в изображении единой страсти заставляет верить в полноту жизни, питающей эту страсть. Но необходимо, чтобы наличие этой целостной жизни чувствовалось, — чтобы единая страсть не казалась оторванной от питающих ее корней, — не представлялась бы слишком очевидным схематическим упрощением сложного по своей природе внутреннего мира человека. В своей «Эстетике» Гегель пишет: «Для изображения цельного характера подходит больше всего эпическая поэзия и меньше — драматическая и лирическая. Действие в его конфликтах и реакциях предъявляет требование, чтобы образ был ограниченным и определенным. Именно поэтому драматические герои большей частью проще, чем эпические. Определенность же получается благодаря некоему особенному пафосу (страсти), который изображается так, что мы ясно видим в нем существенную, бросающуюся в глаза черту характера, ведущую к определенным целям, решениям и поступкам. Если однако ограничение доводится до того, что изображаемое лицо опустошается, превращается лишь в абстрактную форму какого-то определенного пафоса, например, любви, чести и т. п., то благодаря этому теряется всякая живость... и изображение, в котором выдвинута лишь эта сторона характера,

[1] Под характеристикой обычно разумеется описание или определение человека или вообще какого-нибудь объекта путем указания его характерных черт. В литературе и драматургии термин «характеристика» чаще всего употребляется в смысле художественного «описания» или «определения» характера в самом художественном произведении (т. е. в процессе развертывания повествования или действия). Поскольку в художественном произведении характер возникает как результат характеристики, эти два термина иногда употребляются безразлично. Выражения — «бледные характеры» или «бледные характеристики» — имеют один и тот же смысл.

«ПОКОЛЕНИЕ ПОБЕДИТЕЛЕЙ»

Сценарий С. Рошаль и В. Строевой. Режиссер В. Строева. Операторы: Л. Косиатов и Н. Власов. Мосфильм. На фото заслуж. арт. В. Марецкая в роли Варьки

«ПОКОЛЕНИЕ ПОБЕДИТЕЛЕЙ»

Сценарий С. Рошаль и В. Строевой. Режиссер В. Строева. Операторы: Л. Косматов и Н. Власов. Мосфильм. На фото арт. К. Тарасова в роли С. Морозовой

становится, как это часто бывает у французов, скудным и холодным. Поэтому хотя в характере одна главная сторона и должна выступать — как господствующая, однако в пределах этой определенности должна всецело сохраняться живость и полнота, так что определенному лицу оставляется возможность проявлять себя с различных сторон, ставить себя в многообразные положения и раскрывать богатство развитой в себе внутренней жизни в многообразных проявлениях».

Живой человеческий образ представляет собою единство общего и особенного (индивидуального), он сочетает в себе — в органической слитности — признаки типичные (общие у данного характера с определенной категорией людей, класса, профессии, национальности, возраста и т. д.) и признаки индивидуальные (представляющие особенность только данного характера; причем эта особенность может проявляться в своеобразном сочетании или варьировании типичных черт, — в уклонении от типовой нормы, в своеобразии темперамента, индивидуальных привычек и склонностей, отличающих данный характер от других характеров). Лишенный характерных индивидуализирующих черт характер превращается в схему, чаще всего безликую и скучную. Не обязательно придавать характеру большое количество индивидуальных черт, — одна-две яркие черты иногда бывают вполне достаточны, чтобы придать характеру убедительность живого образа, очарование своеобразной индивидуальности.

Художественный человеческий образ есть конкретное воплощение определенной мысли (идеи) художника, его представлений о жизни и человеке. Идея художника раскрывается в образе, через образ, но не в том смысле, что герой обязательно должен носить в себе и высказывать мысли автора, а в том — что характеристика героя, его поведение (что он делает и как он делает) вызывают понимание терзающих его противоречий, сочувствие или осуждение целям и средствам его борьбы, иными словами — определенное отношение к герою и его судьбе,— а через это и понимание «идеи образа», то-есть замысла художника. Но не всегда художник воздерживается от соблазна — превратить своих героев в прямых и непосредственных глашатаев волнующих его идей, тогда его человеческие образы теряют свою жизненную непосредственность, становятся ходульными и малоубедительными. Именно это имел в виду Маркс, когда писал Лассалю: «Я считаю шиллеровщину, превращение индивидов в простые рупоры духа времени, твоим крупнейшим недостатком». То, что Маркс считал серьезным пороком шиллеровской драматургии, сплошь да рядом является губительной, решающей слабостью у драматургов, не обладающих гением Шиллера.

2. Характер должен быть определенным и ярким. Раскрываясь в многообразных проявлениях, характер должен строиться так, чтобы какая-то его черта выступала основная, доминирующая, определяющая его особенность, его отличие от других характеров, — при этом выступала ярко и активно, определяя линию его поведения[1]. «Полнота характера, — пишет Гегель в своей «Эстетике», — должна выступать как слитая в единый субъект, а не как разбросанность, поверхностность и исключительно лишь многообразная возбудимость, как мы это видим у детей, которые хватают все в руки, на короткое время заинтересовываются и начинают играть этими новыми вещами».

Уже при первом своем появлении, при первых своих действиях характер должен производить определенное впечатление, мы должны уловить или почувствовать в нем его особенность, составить о нем суждение. Первоначально это впечатление может быть неполным, а иногда даже — по замыслу драматурга — ошибочным, но это ошибочное впечатление тоже должно быть в какой-то мере определенным, то-есть мы все-таки определяем характер, но пока еще неверно, — впоследствии характер раскроется для нас в своей настоящей сущности. Однако и при таком интригующем представлении характера (когда мы о нем составляем ложное впечатление) необходимо дать почувствовать возможную его иную сущность или наличие в нем каких-то еще нераскрытых сторон, и во всяком случае нельзя первоначально приписывать герою такие черты и такое поведение, которые никак не могут быть оправданы его истинной сущностью, которая в дальнейшем станет нам ясна.

Определенность драматического характера это не столько его узость (изображенный характер, характер-образ всегда будет в той или иной мере количественно беднее реального характера, потому что художник концентрирует в нем только существенные, основные черты, придавая зато им яркость и определенность и тем достигая особой рельефности и выразительности), — сколько его органическая слаженность. В жизни «рисунок» характера не всегда бывает отчетливым; не всегда бывают ясны основные его линии, доминирующие его черты, не всегда бывает ясно, что является определяющим в человеке и что—менее определенным, второстепенным, наносным, может быть случайным. В характере изображенном, в характере-образе должна отчетливо выделяться основная характерная черта или комплекс таких черт, и всякие иные возможные качества характера должны быть подчинены выявлению основных черт, сопутствовать им, обогащать и оживлять их, создавать в нужных случаях психологические препятствия, в отношении к которым, в преодолении которых, — проявят себя все те же основные черты характера.

Такой определенности, органической слаженности характера помогает в драматургии то, что характер берется не в статике, а в динамике, в действии. Характер «мобилизуется» и получает направление к определенной цели. Необходимость действовать, воля к действию в определенном направлении, естественно выявляют, выводят на первый план в характеристике героя его основное целеустремление и те качества его характера, качества, всегда основные, определяющие его жизне- и дееспособность, которые нужны для действия, для борьбы. Эта целенаправленная воля организует вокруг себя, подчиняет себе, заставляет служить, помогать себе все другие способности и наклонности характера, вызывая их к жизни и проявлению тогда, когда это необходимо для действия.

Вот как Н. Зархи описывает свой метод работы над образом:

«Для меня образ (прежде всего) должен прозвучать в его основном стремлении, в его основной краске, в основной тенденции его движения. Когда же образ, с точки зрения его внутренней линии, для меня вполне определился и сконцентрировался, тогда, включая этот образ в движение и смену драматических ситуаций (т. е. в действие), я могу обогащать его новыми чертами, делать полнее, разностороннее в зависимости от этих ситуаций, требующих для своего осуществления и яркого раскрытия — наличия определенного комплекса душевных или физических качеств».

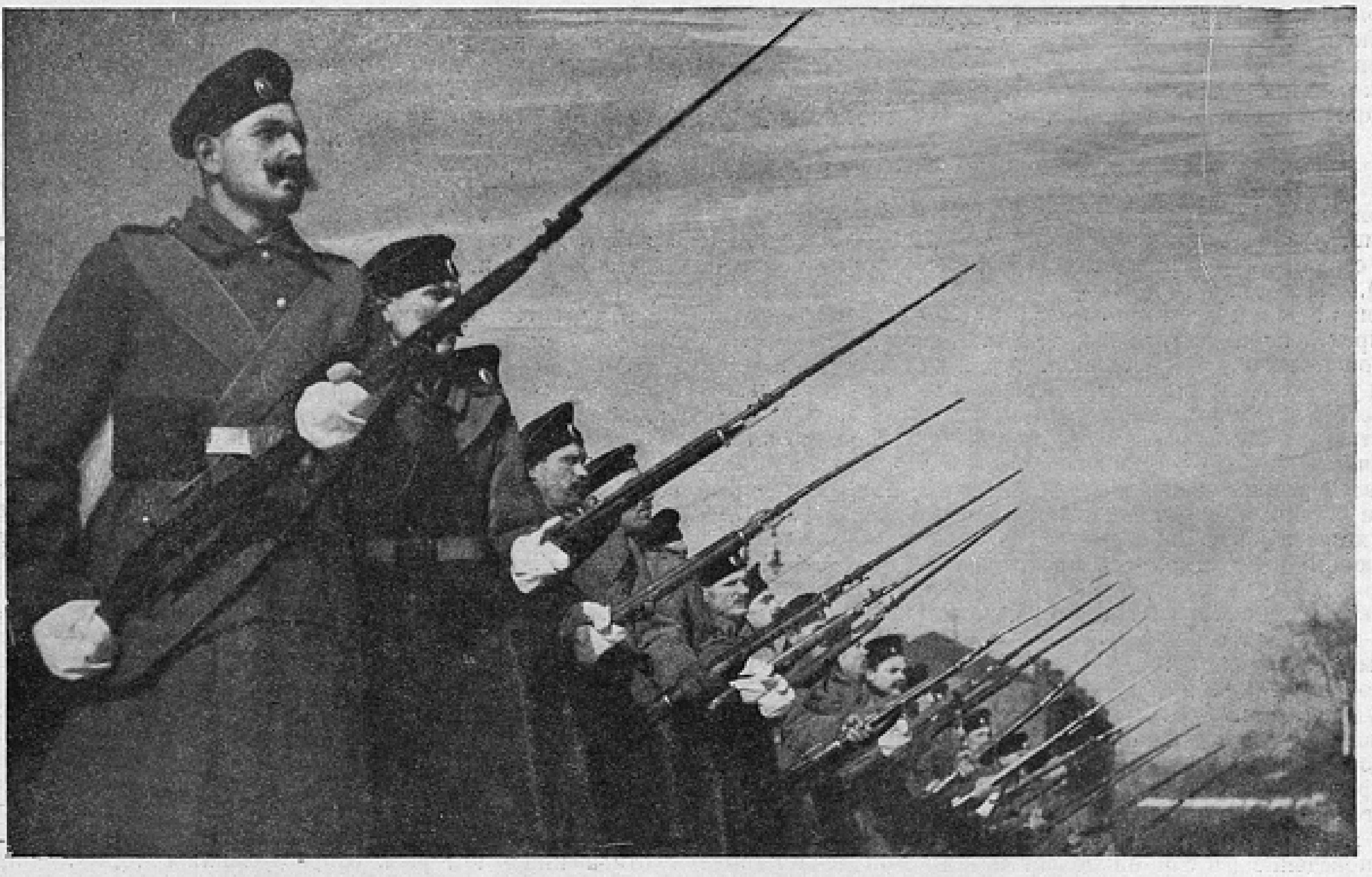
Именно такой метод (определяющий прежде всего доминанту образа, основную, направляющую ось его «кристаллизации», и затем производящий эту «кристаллизацию» — восполнение его дополнительными чертами — в процессе действия) является наиболее правильным и эффективным для драматурга.

3. Характер должен быть последовательным. Это требование вытекает из предыдущего. Определенность характера не может быть достигнута, если герой ведет себя непоследовательно, «изменяет своему характеру». Если герой был охарактеризован и вел себя до сих пор, как человек, всегда владеющий собой, умеющий принимать решения, находить выход из положения, — то показать его вдруг, только для достижения какого-либо случайного эффекта, — потерявшим все эти качества, растерявшимся и беспомощным в каких-то обстоятельствах — будет серьезной ошибкой. Во всяком случае такая «измена своему характеру» всегда должна быть основательно оправдана, а не являться свидетельством забывчивости или легкомыслия драма-

---

[1] Проф. Л. Лазурский в своем «Очерке науки о характере» дает следующее определение характера: «Под характером мы будем подразумевать совокупность свойственных данному лицу наклонностей, преимущественно основных; каждую из этих наклонностей следует брать в наибольшей интенсивности, какая только возможна для данного человека».

У А. Е. Петровой («Психологическая классификация личностей») мы находим такое определение: «Характером мы называем то, что человек проявляет самостоятельно в силу своей психической конституции и упрочивает преследованием определенных целей».

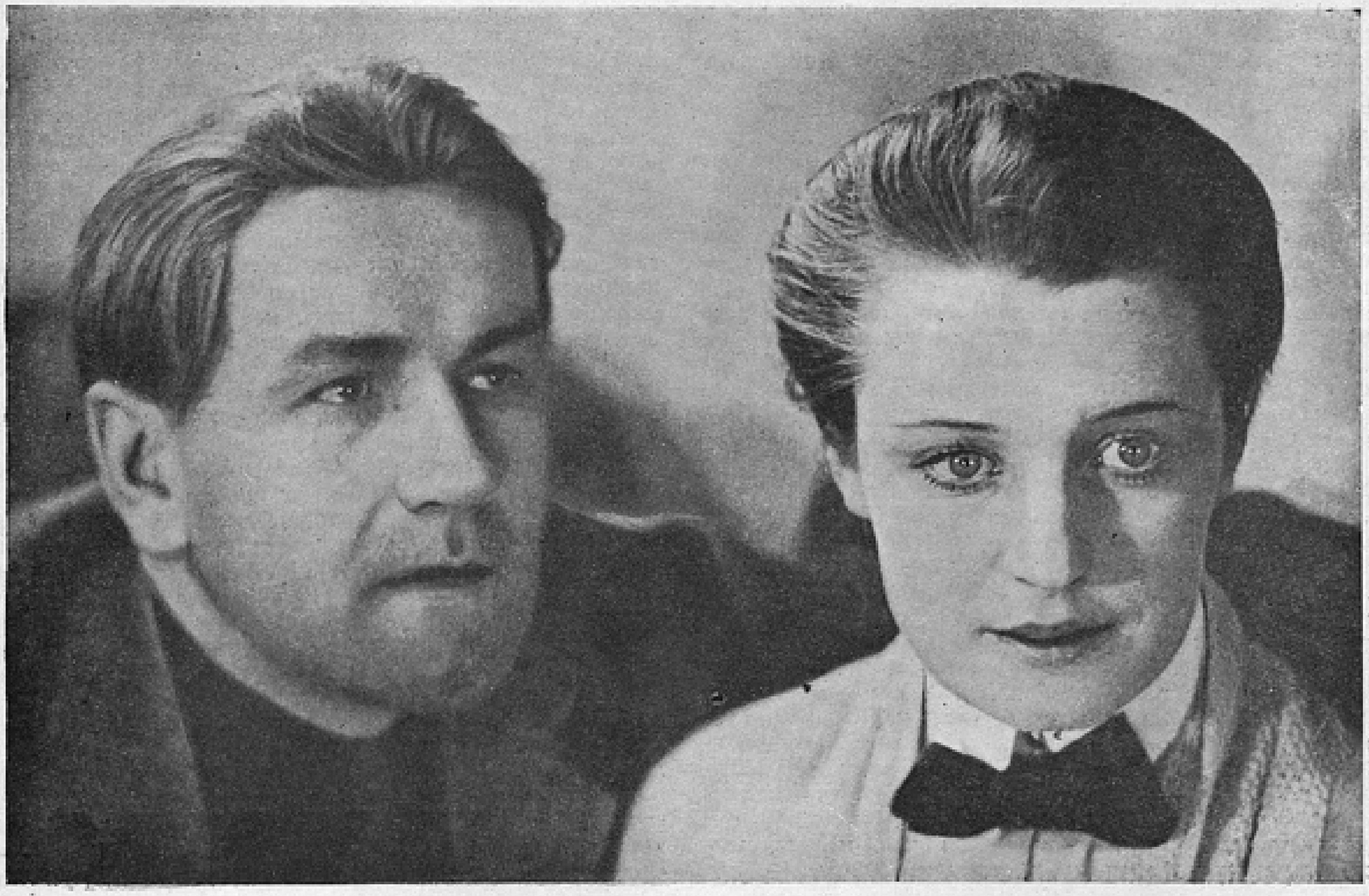


«ПОКОЛЕНИЕ ПОБЕДИТЕЛЕЙ»

Сценарий С. Рошаль и В. Строевой. Режиссер В. Строева. Операторы: Л. Косматов и Н. Власов. Мосфильм. На фото внизу—арт. В. Канделаки в роли студента, засл. арт. Н. Плотников в роли Климова и арт. М. Синельникова в роли Розы

«ПОКОЛЕНИЕ ПОБЕДИТЕЛЕЙ»

Сценарий С. Рошаль и В. Строевой. Режиссер В. Строева. Операторы: Л. Косматов и Н. Власов. Мосфильм. На фото наверху—Е. Ладыженская в роли мадам Жаннет и арт. Н. Тарасова в роли Морозовой, внизу— нар. арт. СССР Б. Щукин в роли Михайлова и арт. Н. Тарасова в роли Морозовой



турга. Даже в тех случаях, когда перелом в характере входит в задачу драматурга, он должен быть подготовлен и осуществлен вполне оправданно и последовательно.

4. Характер должен раскрываться в действии. Это значит прежде всего, что как бы ни хорошо сам автор представлял себе своего героя, мог его «объяснить», рассказать его биографию, рассказать, какая судьба в дальнейшем (после развязки пьесы) могла бы его постигнуть, все это — необязательные для зрителя аргументы, — зритель судит о герое по его поступкам, по его действиям. Зритель может интересоваться прошлым героя только разве в том случае, если в нем скрыта какая-нибудь необходимая для действия мотивировка, — тогда в нужный момент приподнимается краешек завесы над прошлым, и зрителю сообщаются необходимые сведения. Вот почему трудным и ложным представляется такой метод работы, когда автор, не имея еще конкретного сюжета, пишет биографию своего героя, думая, что это самый прямой и верный путь к созданию живого образа. Это — почти всегда напрасная работа. Для пьесы такому автору все равно придется «вытащить» своего героя из его биографии и заставить его воочию доказать свою дее- и жизнеспособность в «предлагаемых» в пьесе обстоятельствах. Драматург дает своего героя в настоящем, в действии, он «лепит» его образ так, что его биография, его прошлое уже заключены в самом образе как «результате» биографии. Драматург не пишет жизнеописаний, он изображает характеры в настоящем времени, в обстановке драматической борьбы.

Но для того чтобы характер мог надлежащим образом, полно и ярко, раскрыться в действии, необходимо создать убедительные поводы для действия и интересно развернуть ряд последовательных драматических ситуаций, в которых характер раскроется в своем основном целеустремлении и в своей яркой и живой многогранности. При этом ситуации не должны быть «голыми», бледной иллюстрацией схематического замысла, они должны развертываться в полнокровных и ярких драматических сценах. Если автор видит свои образы полными жизни и красок, если это не анемичные схемы, лишенные способности к интересному действию, то сами образы подскажут автору, как интересно и увлекательно можно построить драматическую сцену, насытить ее содержательной и впечатляющей игрой персонажей. И к этому нужно стремиться. Необходимо создавать игровые сцены и интересные задачи для исполнителей. Необходимо научиться писать роли для актеров (в высшей степени благодарной и интересной представляется для кинодраматурга задача писать сценарий и роли — с расчетом на определенных талантливых актеров). Содержательная, интересная роль — это яркий драматический образ и яркое драматическое действие. У нас зачастую создаются внешне нарядные монтажи из портретов, мало действенных жанровых картинок и пейзажей, — их называют лирическими новеллами, повестями и т. п. Это не кинодраматургия, это подмена кинодраматургии искусством фотомонтажа. Кинодраматургия — это крепкий драматический сюжет, интересное и напряженное действие, характеры, увлекательно раскрывающиеся в действии, — роли для актеров.

Создавая действие и роли для актеров, необходимо иметь в виду, что так называемое «интеллекутальное поведение» (размышление, рассуждение, философская или политическая дискуссия и т. п.) является наиболее трудным и наименее благодарным материалом для кинематографического показа, — в большей степени трудным и неблагодарным — нежели для сцены. «Гамлет» в кино заставил бы зрителя, лишенного пиетета к высокой классике, усумниться в драматургических способностях Шекспира. Наиболее ярко раскрывается и воздействует характер в моменты сильного душевного движения, эмоционального кризиса, в сценах напряженного действия, напряженных драматических столкновений. Конечно, не все действие состоит сплошь из таких сцен, — в сценах более мирных, экспозиционных, проходных, подготовительных, результативных — мы можем обогатить наши представления о герое, углубить свое отношение к нему, свое понимание его. И все-таки только в сценах большого драматического напряжения характер испытывается и раскрывается по-настоящему и утверждает себя как характер действенный, драматический.

Ознакомившись с общими требованиями, предъявляемыми к характеру-образу, перейдем теперь к тем конкретным методам характеристики персонажей, которые применялись и применяются как в драматургии театра, так и в драматургии кино. Таких методов в основном два. По именам двух великих драматургов, являющихся в прошлом яркими представителями этих различных методов, один из них часто называют мольеровским, другой — шекспировским.

а) Первый из них (условно называемый нами мольеровским) характеризуется тем, что образы людей (герои, характеры) даются сразу определившимися, «внутренне готовыми» (Г. Фрейтаг). Это уже сложившиеся характеры (ханжа, скупой, педант, Тартюф, Гарпагон, Манилов, Собакевич, Плюшкин, Ноздрев, типы из «Ревизора», «Горе от ума» и т. д.). Образы могут быть чрезвычайно обобщены, построены на одной преобладающей черте характера, на единичном ярком его признаке. Остановимся на сильных и слабых сторонах этого метода характеристики.

Итак, рассматриваемый метод изображения характеров разрешает задачу «могущественной стилизации» действительности (в отдельных образах людей, в обобщенном изображении социальной среды), но не ставит и не разрешает задачи дать характеры во всей их психологической сложности и становлении.

б) Другой метод изображения характеров (условно называемый нами шекспировским) — это раскрытие сложных человеческих образов. Не рельефность характеристик, достигаемая методом иногда крайней стилизации (упрощение образа до одной преобладающей черты, яркого признака), может интересовать художника. «Истина страстей, правдоподобие чувствований в предлагаемых обстоятельствах — вот чего требует наш ум от драматического писателя», — писал Пушкин о драме, и это можно распространить на все жанры реалистического искусства. Противопоставляя Мольеру Шекспира, Пушкин писал:

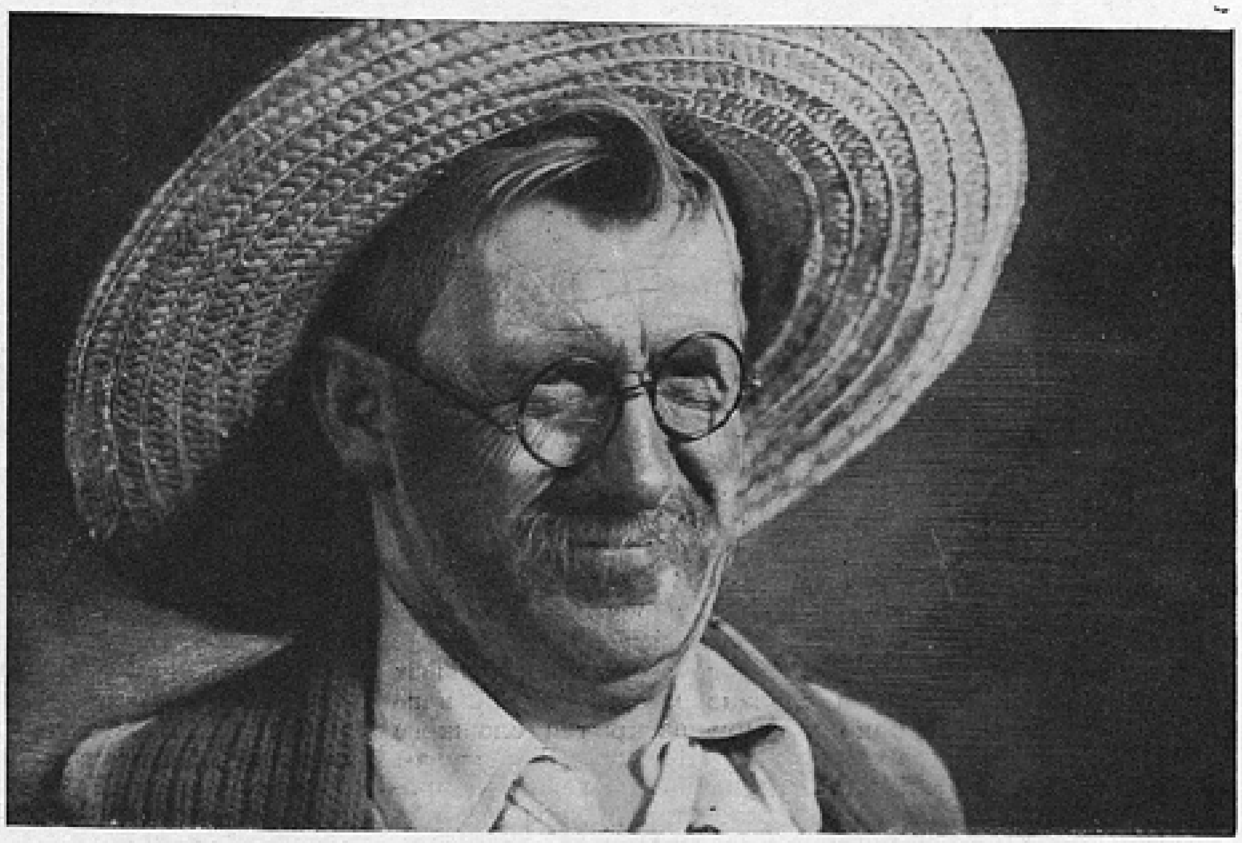
«Лица, созданные Шекспиром, не суть, как у Мольера, типы какой-то страсти, какого-то порока, но существа живые, исполненные многих страстей, многих пороков; обстоятельства развивают перед зрителем их разнообразные, многочисленные характеры».

В своем известном письме к Лассалю — по поводу трагедии последнего «Макс фон Зикинген» — Маркс пишет:

«Я не нахожу характерных черт в характерах... Твой Гуттен, по-моему, уж слишком представляет одно лишь «воодушевление»: это скучно. Разве он не был в то же время умницей, отчаянным остряком, и разве ты, стало быть, не поступил с ним крайне несправедливо».

Из этого следуют некоторые чрезвычайно важные выводы. И в частности тот, что ценность образа (героя, характера) определяется не тем, перерождается в конце концов герой, или нет, — а прежде всего полнотою и сложностью характеристики. Содержанием произведения может быть вовсе не история роста, перерождения героя, а раскрытие сложного образа и через него раскрытие и познание сложных жизненных явлений. До сих пор еще иногда делают упреки авторам: у вас герои неизменны от начала до конца, они не перерождаются. Иногда такие упреки бывают справедливы, когда идея вещи отчетливее всего раскрылась бы в росте и перерождении героя. Но чаще всего такие упреки свидетельствуют о полном непонимании того, что совершающееся на глазах у зрителя перерождение сплошь да рядом упрощает и снижает вещь, делает ее гораздо менее убедительной, чем если бы в глубоком развитии образов и событий,— необходимость и неизбежность такого перерождения стала очевидной для зрителя, если бы зритель сам сделал нужный вывод из показанного ему художником. В этом смысле справедливы ходячие афоризмы (справедливы, однако, в отдельных конкретных случаях для конкретных произведений): «можно не перерождать героя, достаточно поставить его на путь перерождения», «герой может не перерождаться, важно, чтобы перерождался зритель». Во всяком случае нужно иметь в виду, что одно то обстоятельство, что герой перерождается, не делает еще тем самым его образа ни значительным, ни ценным. И в мелодраме сплошь да рядом в конце злодей заявлял о своем перерождении: но это никак не оправдывалось его природой. Иной смысл имеет упрек, что образ «не движется» «без движения». В этом случае имеется в виду, что образ монотонен, что по ходу действия харак-

«ЛЮДИ ДОЛИНЫ СУМБАРА»



На фото засл. арт. Пельцер в роли профессора Хомзе и арт. А. Абрикосов в роли Нури

Сценарий С. Ермолинского Режиссер Н. Тихонов. Операторы: А. Фролов и Б. Муратовский. Туркменфильм

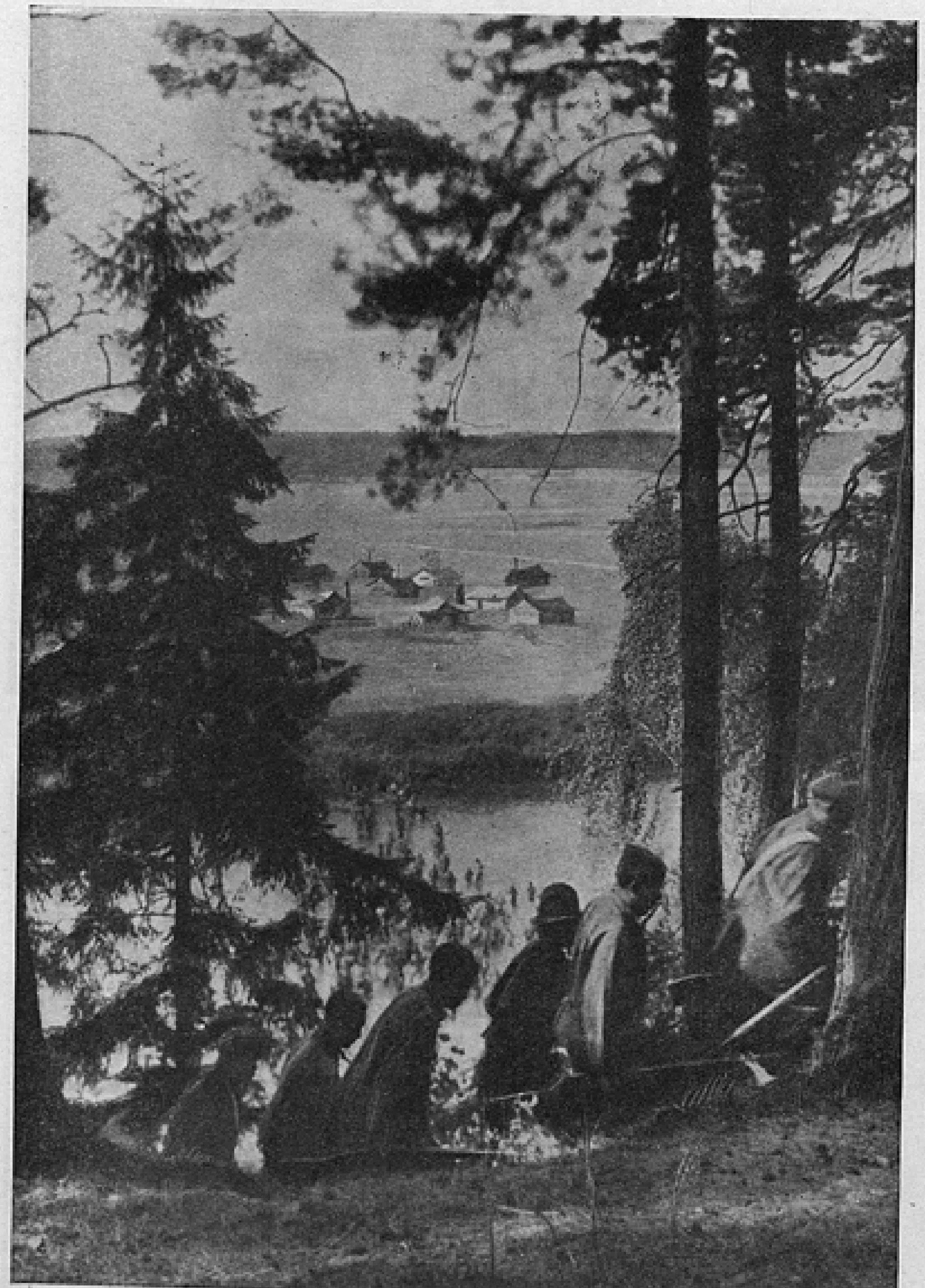
тер не раскрывается с новых и новых сторон, не обогащается новыми и новыми красками. В реалистическом, полноценном образе должна быть дана сложность, сочетание внутренних противоречивых тенденций (положительных и отрицательных) в борьбе которых, «в подлежащих обстоятельствах», в связях и столкновениях героя со средой, с действительностью и произойдет перерождение героя или раскрытие сложного характера во всей его многогранности.

Таким образом в рассматриваемом методе характеристики могут быть две разновидности.

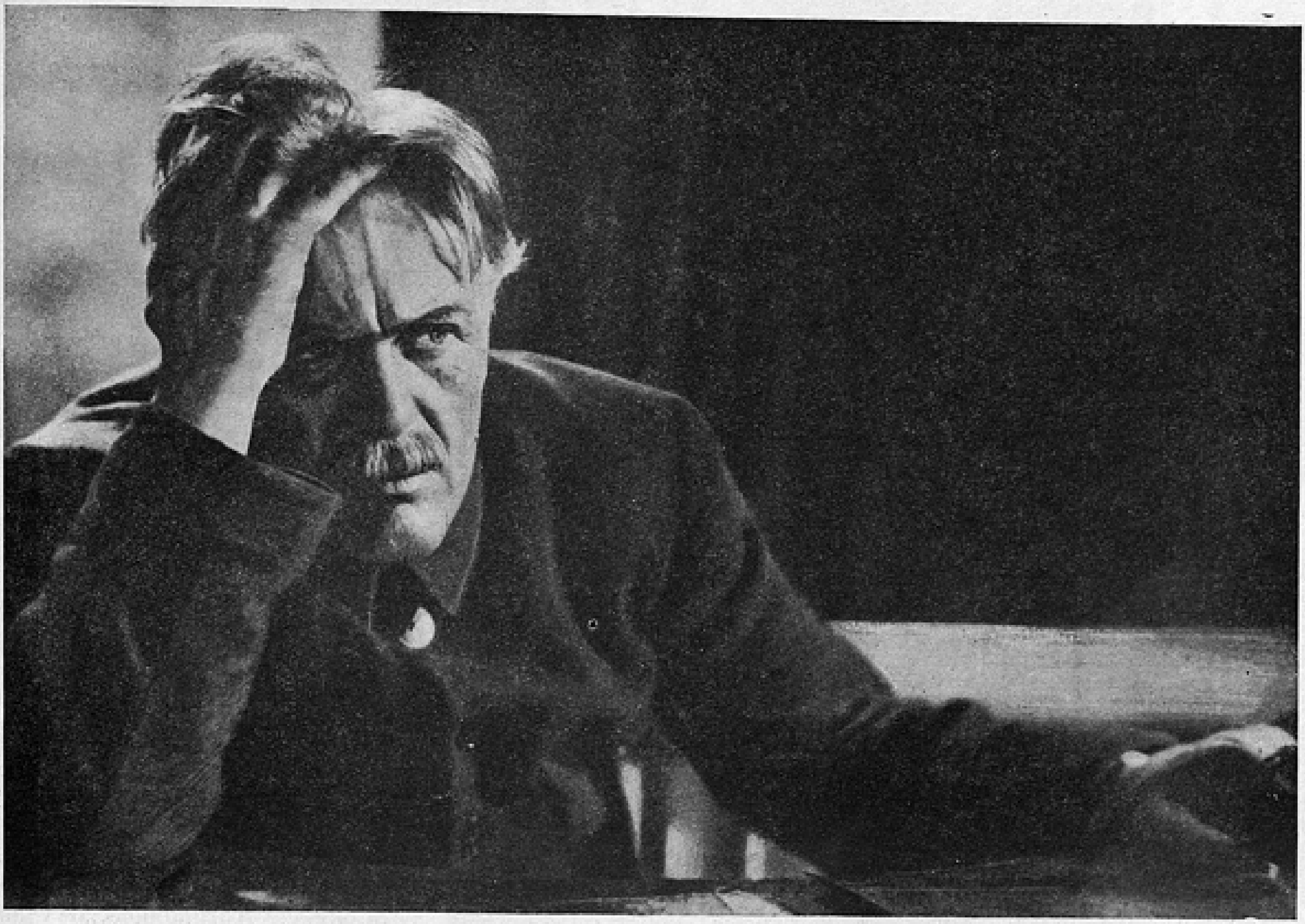
В первой интерес произведения может быть сосредоточен на раскрытии сложного образа, без перехода его в другое качество, без перерождения. Так сделан «Обломов». Интересно, что введенные в роман «подлежащие обстоятельства», которые должны были бы сдвинуть его с мертвой точки и заставить «переродиться», на самом деле введены для доказательства, что «перерождение» очень трудно, если не невозможно. И в этом смысл вещи, идея, раскрытая в образе Обломова и в истории его жизни. Только невозможность перерождения, отказ Обломова от перерождения логически и идейно завершает роман. Методом раскрытия сложного в своих социальных опосредствованиях образа сделана пьеса М. Горького «Егор Булычев». В кино методом раскрытия сложного образа построен, например, сюжет «Иудушки Головлева».

Во второй разновидности мы имеем героев в процессе их самоопределения, роста, становления их личности, мировоззренческого и нравственного перелома, перерождения. История роста или перерождения героя — является основной темой произведения. Одним из самых ярких примеров такого метода в кинодраматургии является «Мать» Н. Зархи, в основе которой лежит замечательный горьковский образ пролетарской матери, в которой материнство, любовь к сыну перерастает в любовь к делу сына, в классовое сознание, в революционную активность. Таким же методом создан исключительно богатый содержанием образ Чапаева в картине того же названия.

Тот или иной метод характеристики обычно связан с определенными жанрами, является их особенностью. Готовые несложные образы, иногда очень схематичные, построенные на одной черте, характерны для комедии (в особенности упрощены и стабильны образы в «комедии масок»,в кино—образы Чаплина, Гарольда Ллойда, Бэстера Китона, Монти Бэнкса, Пата и Паташона и др.), для мелодрамы («драмы положений»), для авантюрной драмы. Сложные образы характеризуют реалистическую драму и реалистическую комедию нравов. Конечно, границы между жанрами очень часто чрезвычайно условны, поэтому не только мыслимо, но и бывает на практике, что образы, например, авантюрной драмы психологически сложны (напомним о сложных образах «детективных» романов Достоевского); или мелодрама («драма положений»), обогащая свои образы живыми реалистическими деталями, может быть, только более яркой и эффектной событийной тканью будет отличаться от строгой реалистической драмы.



«МУЖЕСТВО». Сценарий П. Павленко и С. Радзинского. Режиссер Д. Мариан. Оператор В. Павлов. Мосфильм



«МУЖЕСТВО»

Сценарий П. Павленко и С. Радзинского. Режиссер Д. Мариан. Оператор В. Павлов. Мосфильм. На фото наверху — арт. М. Болдуман в роли секретаря крайкома, внизу — арт. М. Болдуман в роли секретаря крайкома и арт. Н. Боголюбов в роли Штокмана

ТАЙНА ЧАПЛИНА

БЕЛА БАЛАШ

На этот раз он выдал себя!

Может быть, выдал намеренно, нарушив свое молчание. И в следующей картине он, наверное, не только будет петь, но и заговорит.

Почему Чаплин допустил отставание техники своих картин от общего развития кинематографии? Этот консерватизм был непонятен не только потому, что Чаплин не пытался его обосновать, но главным образом потому, что он противоречил прогрессивному характеру мировоззрения Чаплина.

Предположение, что немой фильм удержится и будет существовать наряду с звуковым фильмом, как особый вид кинематографии, уже давно показало свою несостоятельность. Давно уже всем стало очевидным, что заставлять живые человеческие фигуры переговариваться титрами, непрерывно разрывая этим текучесть видимой сцены, заставлять публику читать то, что перед этим сказал немой, но движущийся рот,— является признаком гротескной беспомощности примитивной техники, а не «вечным» эстетическим принципом. Не подлежит сомнению, что если бы при изобретении кинематографа были бы одновременно изобретены и аппарат для съемки изображения и аппарат для звукозаписи, то ни Люмьеру, ни кому-либо другому не пришла бы в голову мысль проэцировать на экран только немую жизнь и дать возможность возникнуть и развиться до определенных высот своеобразной глухонемой драматургии. А то, что мы, когда звуковое кино еще не было изобретено, приложили все усилия для того, чтобы при невольной технической ограниченности создать особое мастерство, — это другое дело.

Итак, фильмы Чаплина сохранили свою устаревшую технику немого кино. И если мы их все-таки смотрели с удовольствием и ценили выше почти всех звуковых картин, то это объяснялось, конечно, не тем, что они немые.

Личность и искусство Чаплина побеждали еще в этом гандикапе. Но в его чарующем искусстве мы не находили ничего такого, что убеждало бы нас в необходимости сохранить немоту.

Так, по крайней мере, казалось нам до «Новых времен».

Тут раскрылась тайна Чаплина, так как нарушилось молчание. Когда мы впервые услыхали голос Чаплина, когда он запел, нам стало вдруг ясным, почему он никогда не хочет говорить.

Ведь как он должен был говорить? Как должна была говорить эта гротескная стилизованная фигура в своем котелке, с тросточкой, с утиной походкой, с хитро-добродушными удивленными глазами, с плутовской наивностью и акробатической «неловкостью», короче, как должен был говорить «Чарли»? Потому что Чаплин — не только актер, но образ, поэтический вымысел, гротескная карикатура, маска.

Как говорит карикатура? Как говорит маска?

Какой у нее голос? Какая интонация? Какая манера говорить? Может ли это правдоподобное, но неестественное стилизованное существо говорить естественно и не стилизованно? Для Чаплина нужно было бы изобрести особую манеру говорить, которая в той же степени отличалась бы от манеры говорить других людей, как и его внешность от внешности других. Насколько трудна и неразрешима эта задача, можно судить по тому, что и другие знаменитые гротескные фигуры американского кино не могли итти в ногу с звуковым фильмом. Где звуковые фильмы Гарольд Ллойда и Бестер Китона? А ведь ни Бестер Китон, ни Гарольд Ллойд не являются в этом смысле стилизованными фигурами, как Чарли. У обоих гротескна только мимика, в остальном они изображают вполне нормальных американцев.

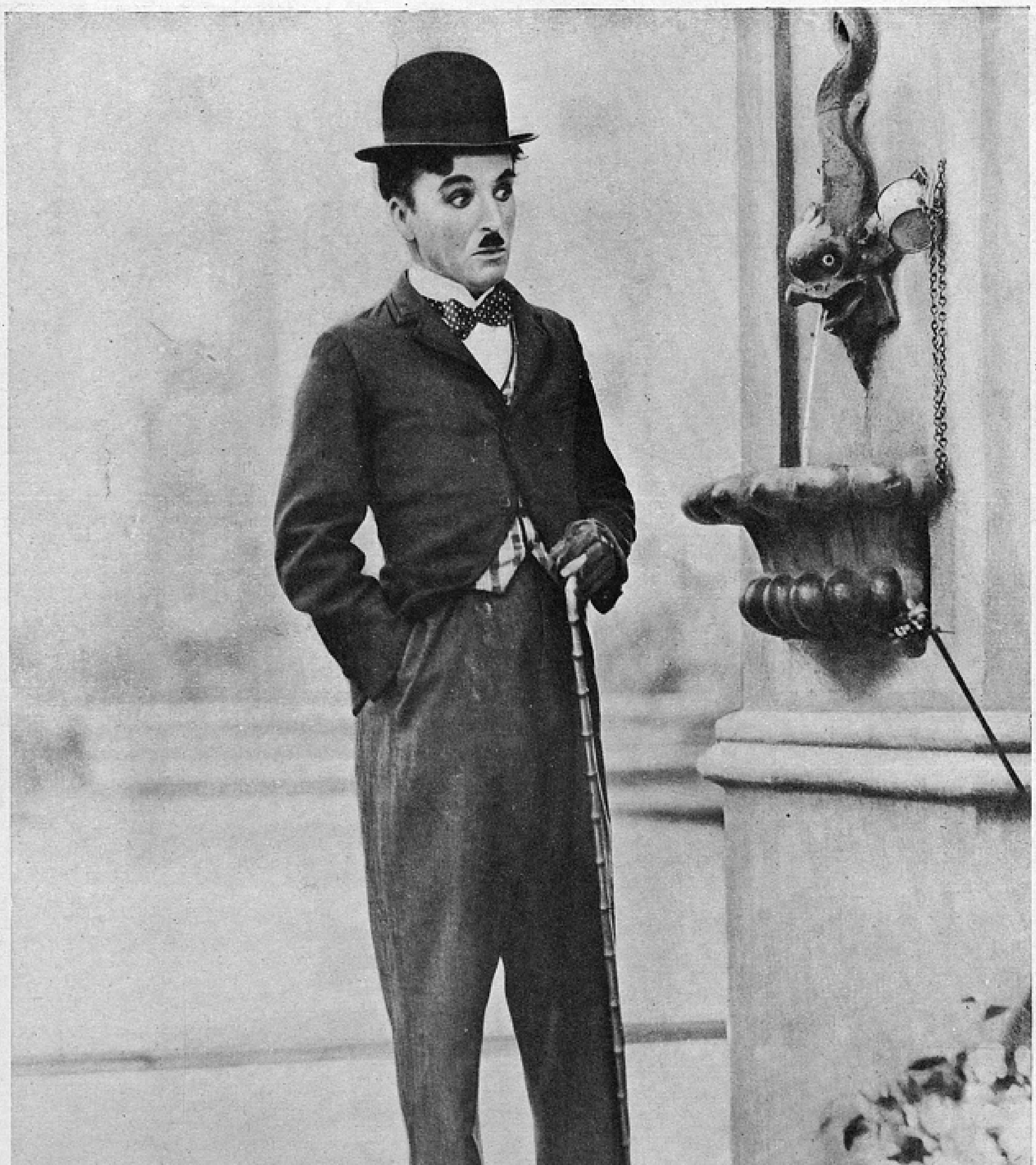
Для Чарли Чаплина задача оказалась совершенно неразрешимой еще и потому, что гротесковый стиль его фигуры исходит из очень старой цирковой клоунской традиции. Невозможно провести целый говорящий фильм на соответственно стилизованной речи. Мы знаем только, что старые греческие актеры, которые играли в масках, произносили стихи стилизованно через своеобразный «рупор». Так же стилизованно говорят маски старого японского театра. Но разве возможна такая стилизация в кино?

Поэтому Чаплин должен был молчать. Он был заключен в маску, изобретенную им для самого себя, как в железное забрало. И то, что он должен был молчать, определило кроме того, что его картины стали немодными, еще многое другое. Чаплин был вынужден переключить свою кинотехнику на несколько примитивную ступень. В «Новых временах» бросается в глаза, что Чаплин мало применяет крупный и даже средний план. Почти все время видишь общий план, т. е. всю сцену, как на театре и как в начальной стадии развития кинематографии. Часто хочется подойти поближе, вблизи увидеть выражение лица, взгляд Чаплина. Но крупных планов Чаплин избегает. Ведь теперь зритель так привык к звуковому кино, что ему недостает звука голоса; если он видит движущийся рот, то отсутствие звука воспринимает не как художественный прием, а как признак несовершенства аппаратуры. Только тогда, когда говорящие фигуры так далеки на общем плане, что не видно их рта, еще возможно заставлять их говорить, не воспроизводя звука их голоса. Вот чем объясняются столь многочисленные общие планы в «Новых временах». Но как много пропадает из-за отсутствия крупного плана! Это можно представить себе, вспоминая потрясающую трогательную мимику Чаплина в его немых картинах времен немого кино, где совсем близко можно было увидеть его печальную улыбку, его трагикомическое удивление со всеми тончайшими нюансами.

Почему Чаплин дал нам в «Новых временах» возможность услышать свой голос? Почему Чаплин поет, если он не говорит? Нужно ответить: по той же причине. Стилизация оказалась принуждающим принципом. Стилизованно Чаплин не может говорить. Но зато он может петь. Ведь пение его может быть почти так же гротескно стилизованно, как и все его существо. И вот поэтому Чаплин теряет манжету, на которой был написан текст, а не только потому, что это сама по себе смешная выдумка. Благодаря этому Чаплин теряет необходимость сказать что либо логическое, полное смысла, нормальное, естественное. А здесь он делает из слов только непонятную гротескную тональную мимику.

Но все же чувствуется, что Чаплин пытается сорвать свою маску. Он хочет освободиться от нее. Все его развитие, а не только развитие его киноискусства, толкает его к подлинному реализму. Социальная и психологическая углубленность его образа требует слова. Гротескового движения ему недостаточно. Знакомая всему миру маска, которая замыкала ему уста, должна пасть. В следующей картине Чаплин, наверное, заговорит. Но тогда он уже не будет старым Чарли. Уже в «Новых временах» ясно видно, как он начинает освобождаться от старой маски. Котелок свой он надевает редко, тросточку почти совсем не носит, и его ботинки не так уж велики, как прежде. И тот, кто внимательно смотрел предпоследний кадр, где он сидит с девушкой у придорожной канавы, мог увидеть совсем незамаскированного, не гротескового, а серьезного Чаплина.

«ОГНИ ГОРОДА» Чарли Чаплин и арт. В. Черрил



«ОГНИ ГОРОДА» Чарли Чаплин

ОПЕРАТОРСКОЕ ИСКУССТВО

Программа курса

В. НИЛЬСЕН

В практике операторской работы можно расчленить два взаимно связанных между собою этапа, через которые проходит осуществление сценарно-режиссерского замысла. Первый этап заключает в себе творческое воссоздание сценарно-режиссерского замысла в изобразительной форме. У оператора возникает умозрительное представление о кадре, часто во всех его композиционных деталях и световой трактовке. Это умозрительное представление о кадре затем осуществляется с помощью тех технических средств, которыми располагает оператор при съемке. Здесь наступает второй этап, который определяет техническую реализацию задуманного кадра.

Если в области технологии самой съемки мы имеем достаточно теоретических работ («Основы техники киносъемки», «Общий курс кинотехники», и т. д.), то в области методики композиционного построения самого изображения кадра подобных работ не имеется. Вместе с тем воспитание оператора в узко-технических традициях во всех случаях дает отрицательные результаты. Оператор-техник, не вникающий в сущность творческого процесса работы над картиной, в конечном счете превращается в ремесленника, неспособного помогать режиссеру в сложном деле создания художественного произведения.

В практике нашей работы в Высшем государственном институте кинематографии нами были разработаны основные положения курса «Теория операторского искусства» и та методика, с помощью которой мы обучали операторов основам композиции кинокадра.

Не отрицая исключительной важности техники киносъемки, как базовой дисциплины, мы все же должны сказать, что сама по себе техника съемки является для оператора лишь необходимым средством осуществления художественного замысла. Техника киносъемки, владение многообразными изобразительными возможностями, не может рассматриваться изолированно от того творческого процесса, который лежит в основе киноискусства. Каждый технический прием имеет значение лишь постольку, поскольку с помощью этого приема создается выразительный язык фильма. Наплывы и затемнения, сложные приемы многократной экспозиции, впечатывание и комбинированная съемка, резкая и нерезкая съемка, дальний и крупный план, световая и тональная нюансировка изображения — все это служит в кино для выражения художественного замысла фильма.

Итак, творческое начало является ведущим в работе кинооператора, а техника — лишь средством осуществления художественного замысла. Но если в работе оператора действительно имеются элементы художественного творчества, то, очевидно, существуют известные закономерности, определяющие методологию операторского искусства или искусства выразительного построения кинематографического изображения, как следовало бы его назвать.

В отдельных теоретических работах по вопросам киноискусства, в частности в работах Г. Болтянского («Культура кинооператора») и В. Пудовкина («Кинорежиссер»), авторы, признавая творческую роль оператора, в то же время полагают, что от оператора требуется лишь наличие определенной зрительной культуры. Развитая, зрительная культура, понимаемая как врожденное или приобретенное соответствующей подготовкой качество, обеспечивает, по их мнению, все необходимые условия для осуществления изобразительной трактовки фильма.

При таком подходе к анализу творческих моментов в работе оператора, существующие различия в изобразительной трактовке отдельных фильмов, снятых разными операторами, обычно пытаются объяснить индивидуальными особенностями зрительной культуры, т. е. индивидуальным «способом видения», свойственным каждому из этих операторов.

Но только ли в особенностях зрительной культуры того или иного оператора следует искать причины различного восприятия и композиционной трактовки снимаемого материала?

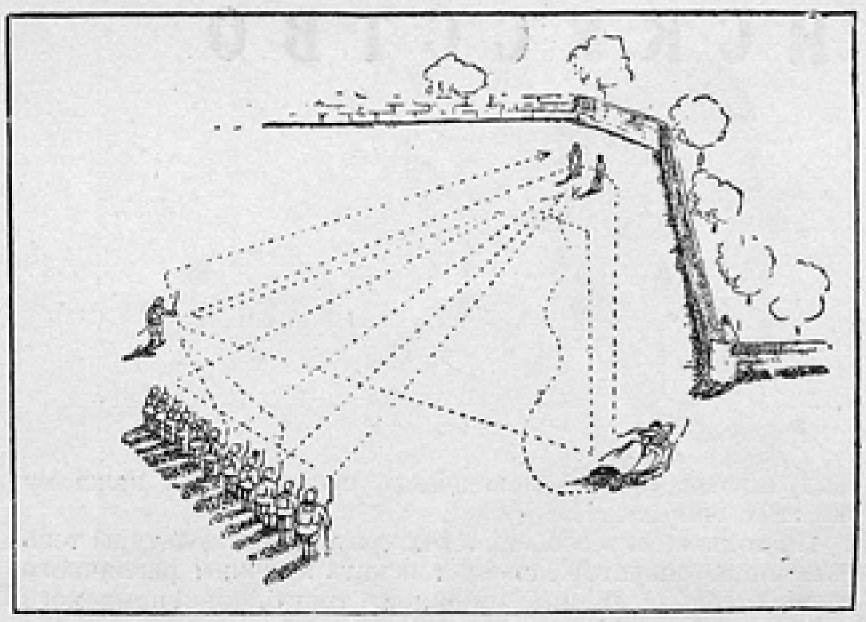
Мы полагаем, что зрительная культура, понимаемая как биологическое, врожденное качество или даже как качество, развитое соответствующей подготовкой, еще не может служить исчерпывающим признаком в определении стилистических различий в операторском искусстве. Творчество оператора, которое обозначается этим простым термином «зрительная культура», на самом деле гораздо сложнее, нежели это кажется на первый взгляд.

На опыте работ тех операторов, где мы встречаемся с осмысленным творчеством, т. е. с творчеством, предполагающим сознательное использование выразительных средств и приемов кинотехники, можно проследить процесс образования зрительных представлений, которые затем реализуются в композиционном построении кадра. Анализируя сценарий, вникая в его содержание, оператор приходит к пониманию идеи произведения и принципа его построения. Сталкиваясь затем с конкретным материалом, т. е. с отдельными объектами съемки, оператор организует материал, подчиняя его этой идее. Мысленно сопоставляя свое представление о снимаемом образе с видимым изображением на кадре, он последовательно видоизменяет точку зрения, план, ракурс, свет и т. д. до тех пор, пока изображение на кадре не приблизится к его представлению о данном образе. Именно таков должен быть творческий процесс построения кадра, и в большинстве случаев руководящим началом для оператора служит первоначальное представление, возникающее при чтении сценария.

Мысленные представления, возникающие при анализе сценария и изучения конкретного материала фильма, так же как и последующие ассоциации, сопровождающие все этапы воплощения зрительного образа, являются основными исходными моментами в работе оператора. Зрительная же культура, понимаемая в более узком смысле, служит лишь условием, дающим возможность овладеть материалом и осуществить задуманную композицию.

Изобразить предмет на кадре — значит прежде всего не только знать сам предмет, но и осмыслить его, дать ему ту или иную трактовку, связать с показом этого предмета те или иные ассоциации. Выбрать точку зрения на объект — означает уже дать определенную оценку этому объекту. Здесь проявляется авторское отношение оператора к показу объекта съемки и выявлению его типических черт и особенностей. Можно с уверенностью сказать, что если при съемке объекта оператор нашел две точки зрения и обе кажутся ему одинаково приемлемыми, то настоящая точка зрения в действительности еще вовсе не найдена; оператор не имеет еще отчетливого представления о задуманном кадре. При отсутствии же такого представления «зрительная культура» не спасает от неясности и запутанности случайно скомпанованного кадра.

«Для меня, — говорит Анри Матисс в своих «Заметках живописца»,— все заключается в концепции; необходимо поэтому сначала иметь ясное представление о целом. Я мог бы назвать одного очень большого скульптора, который дает нам удивительные куски, но для него композиция — это только группировка отдельных кусков, в результате чего получается неясность выражения. Посмотрите, наоборот, на картину Сезанна: на ней всетак прекрасно скобминировано, что на каком угодно расстоянии и каково бы ни было количество изображаемых персонажей, вы

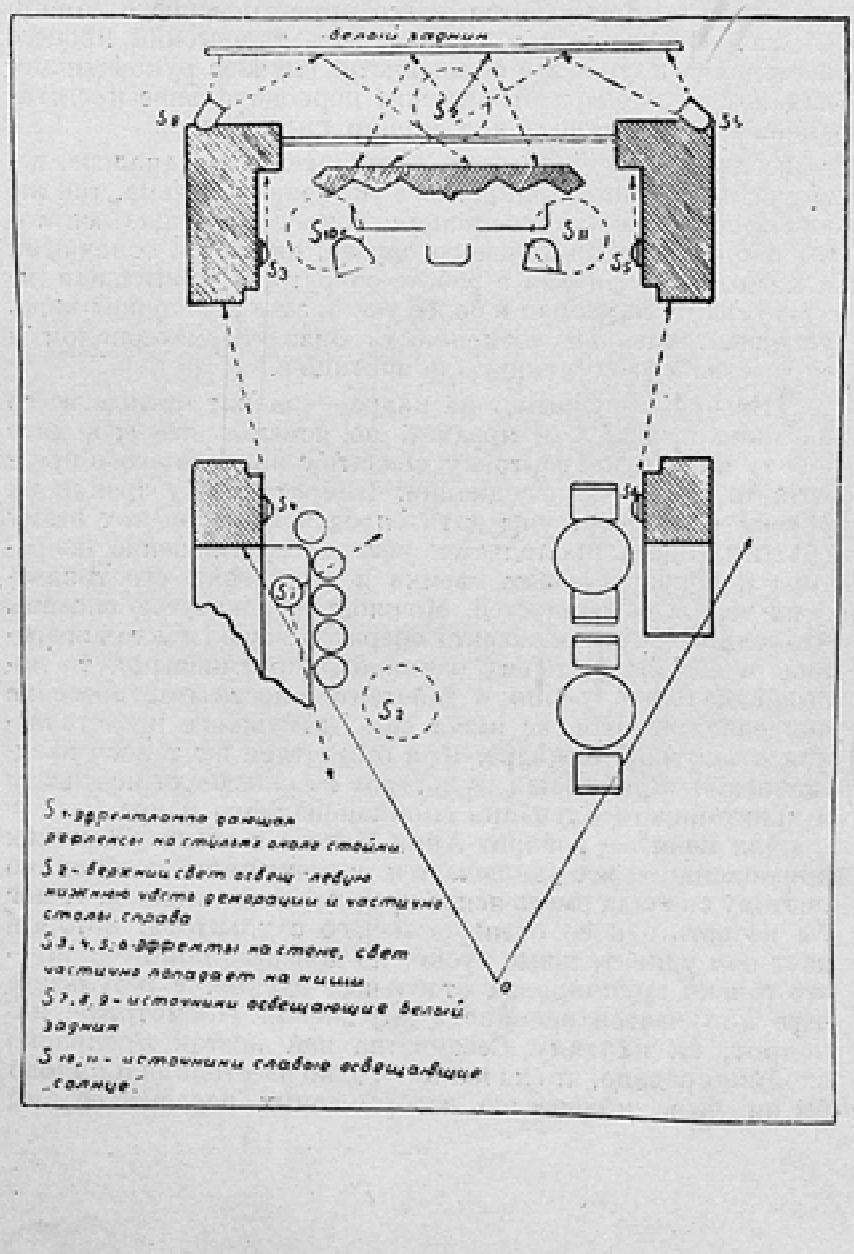


Зарисовка мизансцены. Работа студента ВГИК Р. Степанова

ясно различите и поймете, к кому из них относится та или иная часть тела.

Если в картине много порядка и ясности, это значит, что с самого начала этот порядок и эта ясность существовали в уме художника или что художник сознавал их необходимость».

Для кинооператора наличие единой, осознанной до конца концепции, наличие глубокого понимания целого, подлинное ощущение живых конкретных образов воспроизводимого на экране является абсолютной необходимостью. Кинематографическое произведение, слагающееся из множества отдельных кадров, только тогда обладает единством, когда отдельные составляющие его кадры изобразительно решены в плане одной руководящей концепции, в пределах одной стилевой системы. В кинематографическом произведении понятие композиции неизмеримо сложнее, нежели в статистическом произведении живописи, ибо здесь включается не только динамика, но и категория времени, устанавливающая свои особые законы восприятия образа. Простейшие группировки предметов, обеспечивающие хорошую видимость и легкую узнаваемость на экране, могут быть осуществлены оператором даже при поверхностном знакомстве с сюжетом сценария, но подлинная художественность достигается лишь при глубоком понимании идей и образов создаваемого фильма.



Настоящий курс ни в какой мере не претендует на исчерпывающее обоснование теории операторского искусства. Сам термин «операторское искусство» применяется нами лишь условно, поскольку отчетливой, установившейся терминологии кинематограф еще не имеет. Если в данном курсе удастся хотя бы приближенно охарактеризовать основные моменты творческой специфики операторского искусства, — мы будем полагать свою задачу выполненной.

Настоящий курс методически может быть разделен на два основных раздела.

Первая часть, изложенная в данной программе, предполагает теоретическое рассмотрение и обоснование изобразительных возможностей операторской техники. Само понятие композиции кадра рассматривается как неотделимая часть единого понятия композиции фильма, обобщающего ряд органически связанных между собой композиционных начал (сюжетная композиция, монтажная композиция и т. д.).

В изложении курса принята следующая последовательность. От общего определения изобразительной трактовки фильма мы переходим к определению кадра как элемента художественного произведения. Затем вводится понятие композиции кадра и аналитически рассматриваются первичные композиционные факторы (обрез изображения, план, точка зрения и ракурс, перспектива, оптический рисунок изображения, свет и тональность и т. д.).

Следующий этап — взаимодействие первичных элементов композиции, что поясняется на разборе конкретного сценарного отрывка (анализ темы и материала сценарного отрывка), изложение сюжета, нахождение трактовочных направлений, мизансцена и раскадровка, построение композиционных схем в монтажном контексте. Вся эта работа ведется семинарским путем.

Следующий раздел программы посвящается ретроспективному анализу отдельных кинопроизведений, с точки зрения их изобразительного построения.

В заключительном разделе ставится проблема творческого метода и стиля в операторском искусстве.

Вторая часть курса, проходимая параллельно с первой частью, посвящается творческой практике киносъемки. Программа по этой части курса, в выполнении съемочных заданий, сохраняет ту же последовательность, что и в теоретическом изложении.

Отдельные моменты методики обучения операторов художественных фильмов следует акцентировать, поскольку в этом разрезе учебная работа с операторами до сих

Анализ световой схемы по снятому кадру.
Работа студента ВГИК В. Бобынина

пор не проводилась. Студент, поступающий в институт на 1-й курс, в продолжение 2 лет получает основную подготовку по так называемым «базовым» дисциплинам технического порядка. Сюда входят: общий курс техники киносъемки, курс светотехники, курс киноаппаратуры, курс фотохимии, курс фотокиноматериаловедения, курс кинооптики, курс специальных видов съемки и пр. Лишь получив подготовку по техническим дисциплинам и пройдя соответствующую техническую практику в ателье, студент приступает к курсу теории операторского искусства.

Первая категория практических заданий строится на композиционной раскадровке произведений живописи. Так например, студенту предлагается с помощью двух угольников «разрезать» картину Репина «Запорожцы пишут письмо турецкому султану» на 20 отдельных кадров, которые затем монтируются в сюжетной последовательности. «Вырезание» крупных планов по живописному произведению приучает студента «видеть кадр» в той композиционной форме, в какой он стал бы его снимать.

Следующий этап заключается в воссоздании в эскизной зарисовке кадра по литературному произведению. Так например, берется отрывок из романа Э. Золя «Разгром», в котором описывается сцена расстрела пруссаками французского шпиона. Изложив сюжет и графически построив мизансцену, студенту предлагается в 30 эскизах зарисовать кадры в той последовательности, в которой они должны быть затем смонтированы. Лишь после ряда таких заданий студент получает в руки съемочный аппарат и переходит в ателье.

Аналогичная работа ведется также по построению световой схемы кадра. Предварительно студент анализирует световые схемы классических произведений живописи. Затем идет воссоздание световой схемы в графической форме по фотографии кадра. Выполнив ряд таких заданий и научившись различать расположение светотени по картине, рисунку или фотографии, студент переходит к практической работе в ателье.

На этом заключительном этапе студент уже должен владеть как методикой композиционного построения, так и техникой реализации задуманной композиции с помощью технических средств операторского искусства. Преддипломная же и дипломная работы представляют собой законченные сюжетные этюды, которые от начала до конца разрабатываются оператором в элементарных формах режиссерской трактовки, им же снимаются и самостоятельно монтируются.

ПРОГРАММА КУРСА ТЕОРИИ ОПЕРАТОРСКОГО ИСКУССТВА

Раздел I. Введение

ТВОРЧЕСТВО И ТЕХНИКА В КИНЕМАТОГРАФИИ

Техника киносъемки, ее развитие и современное состояние. Специфические черты кинематографической техники. Взаимодействие между идейно-творческими и техническими процессами в кино. Эволюция кинематографической техники и ее влияние на развитие творческих приемов. Влияние творческих приемов на развитие технических средств. Постановочный коллектив и его задачи в системе кинопроизводства.

ПОСТРОЕНИЕ КИНОКАДРА

1. Изобразительная трактовка фильма

Определение понятия изобразительной трактовки фильма. Драматургическая и режиссерская трактовка фильма как исходные моменты в нахождении органичной для данного произведения изобразительной трактовки. Определяющее влияние изобразительной трактовки на выразительность кинематографического образа.

2. Кинокадр

Общее понятие о кинокадре. Техническое определение кадра. Кадр как элемент художественного произведения. Значение термина «кадр» на различных стадиях производственного осуществления фильма:

а) кадр сценарный;
б) кадр режиссерский;
в) кадр операторский;
г) кадр монтажный.

Общее понятие о композиции. Композиция в литературном произведении. Композиция сюжета. Изобразительная композиция в живописи. Композиция кадра как метод выразительного построения киноизображения. Общие задачи композиции кадра.

3. Кадр-монтаж

Монтаж как техническое понятие. Монтаж как творческий метод художественного обобщения. Рассмотрение понятий «кадр-монтаж» в их единстве. Композиция монтажа и композиция кадра. Взаимообусловленность этих двух композиционных начал.

4. Элементы композиции кадра

а) обрез изображения (рамка кадра)

Эволюция пропорций рамки кадра и существующие нормы немого и звукового кадра. Обрез изображения как средство ограничения поля зрения. Обрез изображения как первичный композиционный прием.

б) план

Определение термина «план». Крупный план и его значение. Внутрикадровая планировка и ее связь с мизансценой. Обрез изображения и планировка объекта.

в) точка зрения и ракурс

Определение понятия «точка зрения». Техническая сущность фиксации точки зрения на объект. Сюжетная мотивировка в выборе точки зрения. Зависимость между высотой горизонта в кадре и избранной точкой зрения. Перспективное изображение объекта. Понятие о ракурсе. Статика и динамика в ракурсном построении.

г) перспектива

Общее понятие о линейной перспективе. Проекция предмета на картинную плоскость. Центральная перспектива. Общее понятие о воздушной перспективе. Теория киноперспективы и ее обоснование (работа Н. А. Рынина).

д) оптический рисунок изображения

Общее понятие о линейно-объемной и свето-пластической трактовке объекта. Влияние оптической системы на характер фотографического рисунка. Основные виды оптики и их изобразительный эффект. Оптическая наводка. Диференцированная наводка. Переходящая наводка. Выявление линейно-объемных элементов объекта. Выявление фактурных особенностей. Деформирующий момент в оптической передаче объекта. Оптическая деформация как композиционный прием.

е) свет и тональность изображения

Свет как основное техническое средство образования фотографического изображения. Основные виды освещения. Выявление светом линейно-объемных элементов. Выявление фактуры объекта. Зависимость между схемой освещения и расположением свето-тени. Тональность изображения. Методика построения световой схемы кадра. Свет как фактор художественного воздействия.

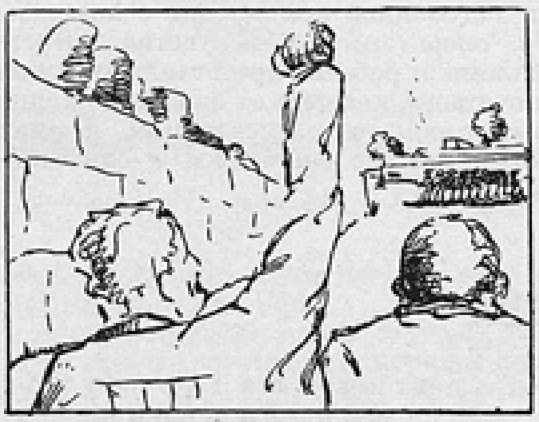
ж) элемент времени

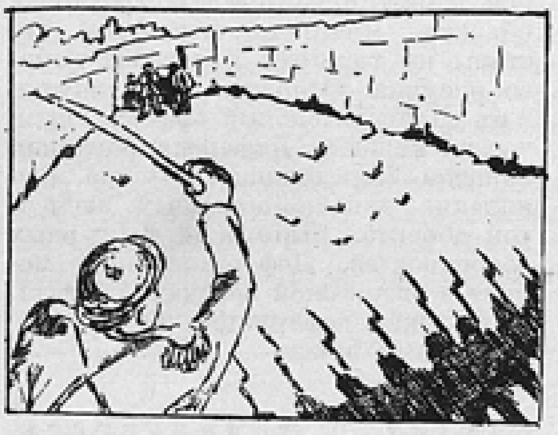
Общее понятие о темпе съемки. Темповые изменения и их влияние на внутрикадровую динамику. Торможение и ускорение темпа как творческий прием.

5. Построение композиционной схемы кадра

Работа над конкретным сценарным отрывком.

Анализ сценарного материала. Определение сценарных характеристик. Тема, сюжет и режиссерская трактовка сценария. Элементарное понятие о мизансцене. Сценарная раскадровка. Разметка точек съемки по





мизансцене. Монтажная схема сценария. Построение линейно-объемной композиции. Светотональная композиция. Анализ композиционного построения.

6. Статика и динамика в композиции кадра

Кинетика и динамика кадра. Динамика ракурсного построения. Основные признаки динамического построения в отдельных композиционных элементах. Симметрия и асситметрия. Плоскость и глубина. Тональные контрасты. Организация кинетического движения в кадре.

7. Принцип композиционного единства

Четыре формы и четыре этапа в композиционном построении. Простейшее сюжетное единство в монтаже. Единство линейно-объемной композиции. Единство световой и тональной композиции. Органическое единство всех четырех форм. Признак композиционной преемственности в монтаже. Ретроспективный анализ изобразительной трактовки отдельных фильмов.

МЕТОДИКА ОПЕРАТОРСКОЙ СЦЕНАРНОЙ РАЗРАБОТКИ

1. Общее понятие о постановочном сценарии. Генеральный план фильма. Существующие формы постановочных сценариев.

2. План декорации. Эскиз. Макет декорации. Разметка точек съемки по плану. Разметка световой схемы по макету.

3. Техническая расшифровка композиционной схемы. Система записи технических приемов. Запись световой схемы кадра. Предварительный расчет и запись комбинированной съемки.

4. Операторский дневник. Контрольные пробы и их систематизация.

ТВОРЧЕСКИЕ ПРОБЛЕМЫ ОПЕРАТОРСКОГО ИСКУССТВА

1. «Репродуктивный» период в операторском искусстве. Основные тенденции в развитии художественной фотографии. Эпоха Дагерра-Хилла. Ремесленная фотография в конце XIX столетия. Фоторепортаж. «Левая» фотография послевоенного периода. Моголи-Наги, Манрей и Рихтер.

2. Возникновение кинематографа. Георг Мелье и Роберт Пауль. Живописные влияния. Импрессионистические и экспрессионистические тенденции в операторском искусстве. Гвидо Зебер, Вагнер, Гофман, Рудольф Матэ, Франк Вильямс, Рошэ. Фрейбургская операторская школа.

Анализ работ операторов зарубежной кинематографии.

3. Кино и живопись. Основные принципы живописной композиции. Образ в живописи и в кино. Проблема использования художественного опыта живописи в операторском искусстве.

4. Теория фотогении и ее критика. Определения Деллюка и Эпштейна. Идеалистические корни теории фотогении.

5. Роль оператора в современной буржуазной кинематографии. «Стандартный» фильм, его операторская специфика. Причины деградации творческого коллектива в условиях буржуазного кино и отрицание творческой роли кинооператора.

6. Операторское искусство советской кинематографии. Работы Тиссэ, Москвина, Головни и др.

7. Проблема творческого метода и стиля в операторском искусстве.

ПРАКТИЧЕСКИЙ СЕМИНАР ПО ТЕОРИИ ОПЕРАТОРСКОГО ИСКУССТВА

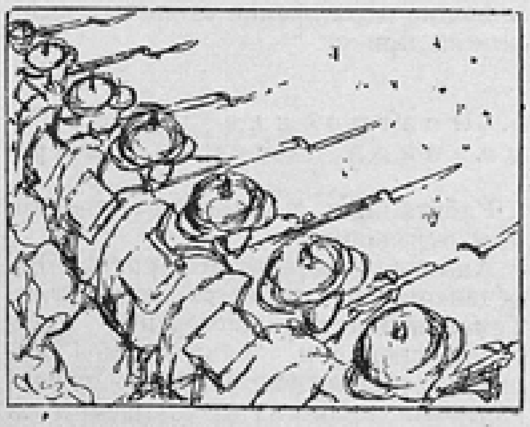
(Руководитель Б. И. ВОЛЧЕК)

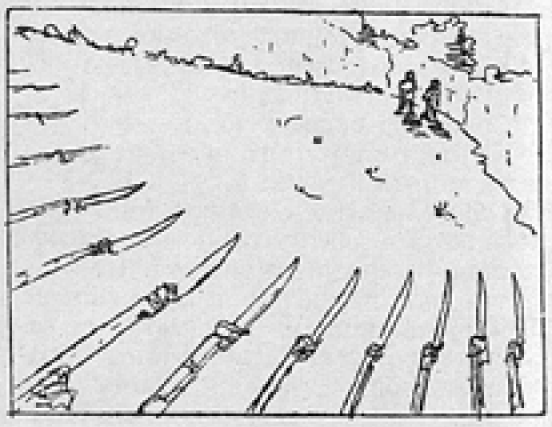
Настоящая программа охватывает ряд тематических заданий по практической съемке, выполняемых студентами в индивидуальном порядке.

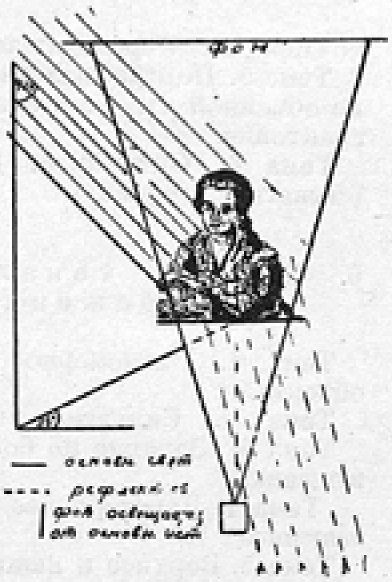
Установленная нами последовательность в выполнении заданий обусловливается следующими предпосылками:

Поскольку снимаемый объект отображается в пространстве кадра и ограничивается определенными рамками, перед оператором возникает задача отбора тех изобразительных элементов, которые должны быть включены в поле зрения кадра. Оператор выделяет, абстрагирует из окружающей среды те объекты, которые необходимы для выявления задания кадра. Заключая объект в

Эскизная разработка кадров по отрывку из романа Золя «Разгром»
Работа студента ВГИК Р. Степанова







Анализ световой схемы по портрету — **Работа студента ВГИК К. Соболя**

рамку кадра, оператор тем самым устанавливает величину поля зрения, подлежащего восприятию зрителя.

Следующий этап — расположение объекта в пространстве кадра. Здесь возникает вопрос масштабного соотношения отдельных частей изображения, вопрос соотношения нескольких объектов в кадре, их движения и ритмики. Определяя место каждого объекта в кадре, мы приходим к пониманию оптических закономерностей перспективы, в единстве которой следует искать план предмета, его ракурс и пропорции отдельных объемов и поверхностей.

Рисунок изображения на кадре образуется действием оптической системы, применяемой при съемке. Каждый объектив обладает теми или иными особыми оптическими свойствами, и от выбора объектива зависит характер оптической передачи линейных и пластических сторон объекта съемки. Поэтому оптика также принадлежит к числу тех средств, которые оператор творчески использует в реализации задуманного им композиционного построения.

Для того чтобы передать на двухмерной плоскости кадра впечатление объемности трехмерного предмета, оператор должен не только расположить этот предмет на плоскости кадра, но и правильно его осветить. Здесь выступает проблема расположения светотени, занимающая одно из основных мест в операторском искусстве.

В тесной связи с проблемой расположения светотени стоит тональность изображения. Тон и его распределение на снимке играют громадную роль в выявлении специфики объекта съемки. Здесь оператор творчески использует целый ряд технических средств, помогающих в той или иной степени видоизменять тональные соотношения кадра.

Наконец, организуя движение объекта внутри кадра, оператор приходит к пониманию темпа съемки как средства изображения динамических процессов.

Таким образом, устанавливается следующая последовательность в выполнении практических заданий.

От элементарных заданий по обрезу изображения студент переходит к простейшим внутрикадровым планировкам. Затем следуют задания по нахождению точки зрения и ракурса.

Перспективные построения решаются в двух видах: линейная и воздушная перспектива.

Оптическая трактовка объекта решается на заданиях по общим планам и на съемке крупных планов.

Вопросы освещения и тональности изображения предполагают ряд заданий с решением различных световых схем.

Задания на темповые изменения решаются с предварительным обоснованием и расчетом приема съемки.

Общие композиционные задания решаются на сюжетном этюде, что составляет преддипломную работу студента.

Дипломная работа производится после распределения студентов по творческим мастерским.

ПРОГРАММА ПРАКТИЧЕСКОГО СЕМИНАРА ПО ТЕОРИИ ОПЕРАТОРСКОГО ИСКУССТВА

1. Обрез изображения

Тема 1. Ограничение поля зрения кадра по сюжетному заданию.

Тема 2. Изменение горизонтали объекта в кадре с помощью перекоса аппарата по сюжетному заданию

2. План

Тема 1. Элементарное построение пейзажа (дальний план).

Тема 2. Построение пейзажа с первым планом.

Тема 3. Многопланное построение.

Тема 4. Элементарное построение портретного плана.

3. Точки зрения и ракурс

Тема 1. Нахождение точки зрения для выразительной передачи формы предмета.

Тема 2. Нахождение точки зрения для выявления сущности динамического процесса.

Тема 3. Нахождение точки зрения по смысловой монтировке.

Тема 4. Нахождение точки зрения при элементарном монтажном задании.

Тема 5. Ракурсное построение при заданной точке зрения.

Тема 6. Ракурсное построение при заданной точке зрения и заданном обрезе кадра.

Тема 7. Ракурсное построение в динамике при заданной точке зрения.

4. Перспектива

Тема 1. Простейшее построение симметричной и диагональной линейной перспективы.

Тема 2. Построение воздушной перспективы.

5. Оптический рисунок изображения

Тема 1. Резкое выявление фактуры объекта (линейно-объемная трактовка).

Тема 2. Смягчение оптического рисунка (свето-пластическая трактовка).

Тема. 3. Диференцированная наводка и частичное смягчение оптического рисунка.

Тема 4. Переходящая наводка.
Тема 5. Портретный план в линейно-объемной и светопластической трактовке.
Тема 6. Оптическая деформация (сюжетное задание).

6. Свет и тональность изображения

Тема 1. Равномерное освещение объекта.
Тема 2. Силуэтное построение.
Тема 3. Задание по боковому освещению.
Тема 4. Двустороннее боковое освещение.
Тема 5. Верхнее и нижнее освещение.
Тема 6. Портретный план при лобовом освещении.
Тема 7. Портретный план при комбинированном освещении.
Тема 8. Элементарная схема освещения декорации.
Тема 9. Усложненная схема освещения декорации.
Тема 10. Сюжетное задание на освещение.

7. Элемент времени

Тема 1. Замедление динамического процесса.
Тема 2. Ускорение динамического процесса.

Раздел II

Преддипломная работа

Построение композиционной схемы кадра на основе заданного сюжетного отрывка в монтажном контексте:

а) предварительный анализ сценарного отрывка;

б) предварительный расчет приемов съемки с их техническим обоснованием;

в) съемка этюда (150 метров).

Раздел III

Дипломная работа

(500 метров)

Разбивка студентов по группам и распределение по творческим мастерским.

«МЫ ИЗ КРОНШТАДТА» Сценарий Вс. Вишневского. Режиссер Е. Дзиган. Оператор Н. Наумов. Мосфильм

„МЫ ИЗ КРОНШТАДТА“ В ОЦЕНКЕ ЗАРУБЕЖНОЙ ПРЕССЫ

Фильм В. Вишневского и Е. Дзигана с исключительным успехом прошел по экранам западной Европы и Америки. Со времен «Чапаева» ни один советский фильм не получил столь блестящей оценки западной кинокритики, не пользовался таким успехом у зарубежного зрителя. Громадное большинство газет, в том числе даже и крайне правых, оказывается вынужденным отметить исключительные художественные достоинства фильма. «Мы из Кронштадта» следует поставить в один ряд с такими фильмами, как «Броненосец Потемкин» и «Чапаев». Он также могуч и хранит традиции советского кино, известного своими правдивыми и убедительными произведениями», — пишет газета «Нью-Йорк Уорл Телеграмм». Нью-Йоркская газета «Дейли Ньюс» указывает, что фильм этот является «в полном смысле слова пропагандистским, как и все советские фильмы». Интересно, что тут же газета эта оказывается вынужденной указать, что «в сравнении с этим фильмом, голливудские пропагандистские картины являются тепличным растением».

Газета «Дейли Ньюс» побоялась объяснить, почему правдив советский пропагандистский фильм «Мы из Кронштадта» и почему «тепличными растениями» оказываются голливудские фильмы. Это сделали за нее другие газеты. Фильм «объективно рисует роль кронштадтских моряков в обороне Ленинграда... рассказ выигрывает своей правдивостью, и поэтому эффект его на зрителя неотразим»,— пишет та же газета «Нью-Йорк Уорл Телеграмм». «Мы из Кронштадта»...—правдивый и волнующий рассказ»,— отмечает «Нью-Йорк пост».

Сила этого фильма в его правдивости. Вот почему, конечно, с ним не могут сравниться буржуазные пропагандистские фильмы, фальсифицирующие историю.

Очень высокую оценку дает вся зарубежная печать работе сценариста, режиссера, оператора и всего актерского коллектива. «Режиссер Дзиган и сценарист Вишневский, оператор Наумов и композитор Крюков, актеры Зайчиков, Есипова, Кириллов, Ивакин, Жаков и другие,—все вместе содействовали созданию первоклассной эпической фрески»,— пишет французский журнал «Комедия». «Правдивый, волнующий рассказ Вишневского нашел достойного себе режиссера в Дзигане» («Нью-Йорк пост»). «Операторская работа Наумова и Берлинера очень хороша. Что касается игры актеров, то она достигает совершенства: Бушуев и Зайчиков создают живые образы, а все остальные актеры, до последних статистов, способствуют созданию общего ансамбля и восторженного пафоса, которым проникнут весь фильм» («Пёпль»). «Мы из Кронштадта»—самый замечательный изо всех до сего времени показанных советских фильмов»,—пишет «Тан». «Этот фильм волнует в особенности потому, что актеры как исполняющие большие роли, так и те, кто просто проходит перед глазами зрителя, никогда не производят впечатления актеров. В фильме есть кадры, которые мы относим из всего виденного нами за последнее время к числу самых красивых и выразительных с точки зрения кинематографии».

Даже реакционнейшая газета «Фигаро» оказывается вынужденной признать достоинства фильма.

«Надо признаться, что с точки зрения кинотехники,— пишет эта газета, — фильм «Мы из Кронштадта» великолепен. Фильм этот дышет грустью, которая кладет отпечаток на всю окружающую обстановку. В этом фильме нет никаких трюковых съемок, есть тонкое и простое искусство, удивительное чувство звука, умелое использование тишины».

«Не хватило бы целого газетного столбца, — пишет «Пари суар», — чтобы перечислить все прекрасные сцены и грандиозность этого фильма. Батальные сцены здесь на первом плане. Затем жестокая сцена казни матросов. Героизм здесь воплощен не в отдельных лицах, а во всей массе матросов и пехоты. Каждый кадр — это полотно большого мастера. Режиссер и сценарист заслуживают высшей похвалы. Это редкий фильм — великолепное произведение».

В ряде рецензий отмечен исключительный успех фильма у зрителя. «В отношении сборов фильм побивает все рекорды,— пишет «Юманите». — Он был восторженно принят американской публикой и прессой, и парижская публика в этом отношении не уступит американской».

«В Нью-Йорке, в кинотеатре «Камео», с первого же сеанса обозначился такой успех, что прежние рекорды сбора превзойдены, и с каждым днем сборы растут» («Тан»).

Другие газеты отмечают, что особенный успех фильм будет иметь у революционно-настроенных зрителей.

Орган американских кинопромышленников «Мошен-Пикчер-Дейли» уныло отмечает, что «фильм «Мы из Кронштадта» прославляет революцию и может заинтересовать аудиторию маленьких кинотеатров, где он демонстрируется в Нью-Йорке».

«Фильм этот, встреченный аплодисментами зрителей галла-премьеры кинотеатра «Мориво»,будет иметь громадный успех в кинематографах революционных предместий Парижа»,—пишет «Эко де Пари».

Подобные оценки фильма мы встречаем в большинстве зарубежных газет, отмечающих тот громадный успех, которым пользуется этот фильм у зрителя.

СОВРЕМЕННОЕ СОСТОЯНИЕ АМЕРИКАНСКОЙ КИНОПРОМЫШЛЕННОСТИ

И. СОКОЛОВ

Сейчас можно по данным иностранной кинопрессы подвести окончательные итоги работы американского кино в 1935 году.

В последние годы произошли крупные сдвиги в американской кинопромышленности.

Кризис в американской кинопромышленности наступил летом 1930 года и принял катастрофические размеры в 1931—1933 годах.

Посещаемость кинотеатров США в годы кризиса стала падать и уменьшилась почти вдвое. Если в 1929 году средняя еженедельная посещаемость кинотеатров составляла 95 млн. человек, а в 1930 году, в год победы звукового кино,— 110 млн. человек, то в 1931 году она опустилась до 75 млн. человек, а в 1932 и 1933 годах — до 60 млн. человек. В 1933 году валовой доход кинотеатров уменьшился с 2 млрд. долларов до 800 млн. долларов. В 1933 году входная плата уменьшилась с 35 центов до 23 центов в среднем.

Американские кинофирмы вместо 820 немых фильмов в 1928 году выпустили в 1932 году 489 звуковых фильмов, из которых 318 фильмов были произведены крупными киноконцернами, а в 1934 году — 480 звуковых фильмов, из которых 361 фильм был произведен крупными киноконцернами. Таким образом в результате кризиса за два года удельный вес валовой продукции крупных киноконцернов поднялся с 65 до 75%. Американские кинофирмы затратили на производство фильмов в 1930 году —180 млн. долларов, в 1931 году—155 млн. долларов, в 1932 году—150 млн. долларов, а в 1933 году—всего 120 млн. долларов.

В 1935 году средняя еженедельная посещаемость 14 161 кинотеатра США достигла 80 млн. человек. Почти половина кинотеатров придерживалась политики двойной полнометражной программы. Средняя входная плата равнялась 25 центам.

В 1935 году американские кинофирмы произвели 525 фильмов. Кроме того — в прокат были выпущены 241 иностранный фильм.

В 1933 году президент Рузвельт подписал «кодекс честной конкуренции» для кинопромышленности и назначил специальную администрацию. Но все государственные мероприятия Рузвельта для достижения нового подъема кончились провалом. Банковский капитал в кинопромышленности и его кинопресса со злорадством приветствовали ликвидацию рузвельтовской «NRA».

В последние годы кинопромышленность Америки находится прямо или косвенно под влиянием семей Рокфеллеров и Морганов.

Рокфеллеровский банк «Чезэ нейшнл бэнк» захватил почти всю американскую кинематографию.

Моргановская группа владеет «Радио корпорэйшен оф Америка» и «Дженерал электрик».

В 1935 году банки захватили ряд крупнейших киноконцернов — «Парамоунт», «Фокс», «Юниверсал», «РКО» и др. — и произвели в них смену руководства.

Корпорация «Атлас», мощный трест банков, имеющий крупные вклады в кинопромышленность, поглотила «Парамоунт». Адольф Цукор, основатель «Парамоунта», один из королей американской кинопромышленности, вынужден был уйти с поста президента. Президентом «Парамоунта» был назначен Джон Оттерсон, крупный деятель «Вестерн электрик». Адольф Цукор занял второстепенное место председателя совета «Парамоунта». Кроме того — Эмманюэл Когэн ушел с должности директора производства «Парамоунта» и вместо него были назначены Эрнст Любич руководителем производства, Уоттерсон Ротеккер — техническим руководителем студий, а Генри Герцбран — административным.

В 1935 году мощная кинокомпания «РКО» («Радио-кейт-орфеум») отделилась от «Радио корпорэйшен оф Америка» (РКА), частью которой она являлась. Большая часть акций кинокомпании «РКО» была приобретена тем же трестом банков «Атлас» совместно с крупнейшими банкирами бр. Леман. «Атлас» назначил Лео Спитца президентом «РКО».

«Стандарт капитал корпорэйшен» оказала финансовую поддержку «Юниверсал», подчинив эту фирму своему влиянию, а группа нью-йоркских финансистов — Дэвиду Селзнику, организовавшему кинокомпанию.

С 1935 года ни одна американская кинокомпания, кроме «Метро-Голдвин-Мейер», «Юнайтед артистс» и «Бр. Уорнер», уже больше не принадлежат своим основателям.

Кинофирма «XX век» вышла из киноконцерна «Юнайтед артистс» и слилась с фирмой «Фокс». Кинофирма «XX век»—«Фокс», занимающая в Голливуде площадь в 110 акров, стала величайшим кинопредприятием мира. Таким образом процесс поглощения американской кинопромышленности банками в 1935 году оказался почти завершенным.

Ответственный редактор К. ЮКОВ

Цена 3 руб. 50 коп.

50
М 84 17
Обязат. экземпляры
1 5 ДЕК 1936
Всес. Кн. Палат. получены
2 ДЕК 1936

ОБ'ЕДИНЕННОЕ ГОСУДАРСТВЕННОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО

„ИСКУССТВО"

ОТКРЫТА ПОДПИСКА НА ПЕРИОДИЧЕСКИЕ ИЗДАНИЯ

на 1937 год

СОВЕТСКИЙ ТЕАТР

12 номеров в год

ПОДПИСНАЯ ЦЕНА:
На год — 30 р.
„ 6 мес. — 15 р.
„ 3 мес. — 7 р. 50 к.

Газета КИНО

5 раз в месяц

ПОДПИСНАЯ ЦЕНА:
на год — 12 р. | на 3 мес. — 3 р.
на 6 мес. — 6 р. | на 1 мес. — 1 р.

СОВЕТСКОЕ ФОТО

12 номеров в год

ПОДПИСНАЯ ЦЕНА:
На год — 24 р.
„ 6 мес. — 12 р.
„ 3 мес. — 6 р.

РЕПЕРТУАРНЫЙ БЮЛЛЕТЕНЬ

12 номеров в год

ПОДПИСНАЯ ЦЕНА:
На год — 18 р.
„ 6 мес. — 9 р.
„ 3 мес. — 4 р. 50 к.

ИСКУССТВО

6 номеров в год

ПОДПИСНАЯ ЦЕНА:
На год — 54 р.
„ 6 мес. — 27 р.

ФОТОЛЮБИТЕЛЬ

24 номера в год

ПОДПИСНАЯ ЦЕНА:
На год — 6 р.
„ 6 мес. — 3 р.
„ 3 мес. — 1 р. 50 к.

ИСКУССТВО КИНО

12 номеров в год

ПОДПИСНАЯ ЦЕНА:
На год — 42 р.
„ 6 мес. — 21 р.
„ 3 мес. — 10 р. 50 к.

ТВОРЧЕСТВО

12 номеров в год

ПОДПИСНАЯ ЦЕНА:
На год — 36 р.,
„ 6 мес. — 18 р.
„ 3 мес. — 9 р.

БЮЛЛЕТЕНЬ
ВСЕСОЮЗНОГО КОМИТЕТА ПО ДЕЛАМ ИСКУССТВ

12 номеров в год

ПОДПИСНАЯ ЦЕНА:
На год — 9 р.
„ 6 мес. — 4 р. 50 к.

СОВЕТСКАЯ КИНОФОТОПРОМЫШЛЕННОСТЬ

12 номеров в год

ПОДПИСНАЯ ЦЕНА:
На год — 36 р.
„ 6 мес. — 18 р.

ПОДПИСКУ И ДЕНЬГИ направлять: Москва 31, Кузнецкий Мост, 21/5. Издательство „ИСКУССТВО", расчетный счет № 150273 МОК Госбанка.

ПОДПИСКА также принимается уполномоченными Издательства, всеми почтовыми отделениями, Союзпечатью, отделениями и магазинами КОГИЗ'а.